Kwartalnik MUZYCZNY

organ
Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Rok I — Zeszyt III

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Okólnik 1
1929

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski

Adres Redakcji i Administracji

Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum

Drukarnia Wl. Łazarskiego w Warszawie, Złota Nr. 7/9

Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

WIELOGŁOSOWE OPRACOWANIA HYMNÓW MARJAŃSKICH W RĘKOPISACH POLSKICH XV WIEKU

(Ciąg dalszy)

III.

Utwory wokalne

1. SALVE THRONUS TRINITATIS. Ze wszystkich w tej pracy omawianych hymnów jest to najkrótszy, liczący tylko 21 taktów i mający następujący tekst:
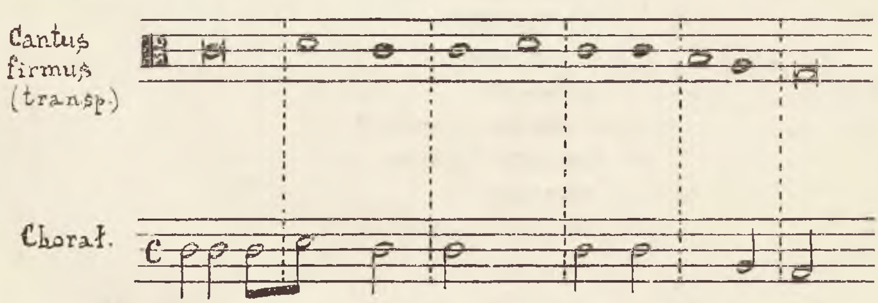
Salve tronus trinitatis
Maria
3. archa late claritatis
pax quieta
celi meta
imploramus
6. imploramus
mentes nostras
langwefactas
respice.
9. In hoc festo
corde mesto
12. premere
materem dei colaudare
ut dignetur filiolum
15. deprecare
ut det pacem
iam veracem
18. populo.

Jak wyżej zauważyliśmy, utwór ten jest zanotowany mylnie, na co już zwrócił uwagę kopista, wskazując na konieczność zmiany kluczy i zamianę kolejności w głosach wyższych, tak aby środkowy, mylnie nazwany con-

tratenorem, stał się głosem górnym, górny zaś środkowym. Przyjmując za podstawę tonalną głos najniższy (posiadający w jednem miejscu bemol), otrzymujemy jako tonację utworu „tonus lydius", zaznaczony początkowem i końcowem współbrzmieniem: f-c'-f', zespół zaś kluczy jest, jak w większości utworów naszych: MTT. Pojemność głosów wykazuje w głosie najwyższym h-g' (forma plagalna), w głosie środkowym d-d', zaś w głosie najniższym c-c' (forma plagalna). Tonacja utworu jest hipolidyjska. Kadencje mają schemat VII^6 - I i są jońskie i lidyjskie, jedna z nich z „sekstą Landina". W melodyce zauważamy wyłącznie same małe interwały Głos najniższy jedynie wykazuje w t. 17 — 18 sekstowy wielki skok w górę. Powtórzenie tonu jest dość częste, co ma łączność z pochodzeniem cantus firmi (o czem mowa później). Progresje są liczne i rozmaite: 1. opadające sekundy z powtórzeniem pierwszego lub drugiego tonu (najczęstsze, zajmujące w jednym wypadku aż 6 ogniw, t. 7 — 9), 2. opadające tercje (t. 18). W pierwszej frazie widoczna jest tendencja powtórzenia motywu (t. 3 — 5). Niekiedy to powtarzanie interwałów obniża wartość melodyki (t. 9 — 11: c-h-c-h-c). Rytmika bardzo często jest we wszystkich głosach identyczna. Zwłaszcza skrajne głosy (prowadzone najpoprawniej) mają bez wyjątku identyczną rytmikę (dwie semibreves w jednym takcie). Jest to zasadniczy ruch w naszym hymnie, przerwany tylko — poza żywiej figurującym głosem środkowym — w t. 12 — 14 nagłym ruchem 4 minim w każdym takcie, efekt, który zdarza się jeszcze w II połowie XVI wieku (np. w opracowaniu melodyj na Boże Narodzenie) [1]).

Źródło melodji stałej, umieszczonej w najniższym głosie, znajduje się w chorale gregorjańskim. Jest niem antyfona marjańska „Exaltata est", wykonywana w święto Assumptionis Beatae Mariae Virginis w dniu 15 sierpnia [2]). Z antyfony tej zaczerpnął nieznany kompozytor początkowe zwroty, jak wykazuje następujące zestawienie:

Przykład XXIV



---

[1]) Według informacji prof. Chybińskiego.

[2]) Liber usualis missae, wyd. z r. 1923, str. 1414.

Fraza ta zajmuje w głosie najniższym t. 1 — 6, pojawia się również w głosie najwyższym między t. 5 i 9, lecz nie w formie rzeczywistej imitacji. (Zauważyć należy, iż druga nuta frazy jest w rkp. błędnie zanotowana jako c; winno być g, zgodnie z chorałem i celem uniknięca oktaw równoległych).

Z analizy współbrzmień przekonujemy się, że — podobnie jak w niektórych poprzednio omówionych hymnach grupy balladowej — pełne współbrzmienia występują najczęściej na słabych częściach taktów, niepełne (według ówczesnych przekonań „doskonalsze") na mocnych, i to w stosunku 12 : 5. Prowadzenie głosów skrajnych jest w stosunku wzajemnym do siebie poprawne, w stosunku zaś pomiędzy obydwoma głosami niższemi prawie poprawne (w t. 18 unisony nie dające się usunąć). Natomiast pomiędzy głosami górnemi zachodzi szereg kwint równoległych rzeczywistych (t. 10 — 11, 12 — 13) lub przedzielanych sekstami na słabych częściach taktów; kwinty występują na mocnych (t. 5, 7 — 9, 18). Dowód to, że głos środkowy dopisano do dwugłosowego utworu, każąc mu odbywać (np. w kadencjach) figuracje, które zwykle odbywa głos górny. Inny zaś układ głosów jest wykluczony, ponieważ powstają współbrzmienia równoległych dyssonansów lub jeszcze liczniejszych równoległych konsonansów. W tym stanie rzeczy jest rzeczą pewną, że utwór powstał w sferach, które wprawdzie nie stroniły od czynników stylistycznych „artis novae" (np. budowa kadencyj i obszerne progresje), które jednakże pozostawały w łączności z praktyką organalną, z kultem równoległych trójdźwięków (bez przewrotów), słabo osłoniętych figuracją głosu środkowego. Od t. 8 do 13 mamy de facto do czynienia z łańcuchem równoległych kwint. Pozatem prowadzenie głosów jest to samo, które odpowiada technice czystego lub ornamentowanego fauxbourdonu. Ani jednego dyssonansu nie spotykamy na mocnej części taktów [3]). Kilka przejściowych — oto wszystko. Cały utwór liczy 21 taktów, rozpadających się na 4 frazy (t. 1 — 6, 7 — 11, 12 — 15, 16 — 21).
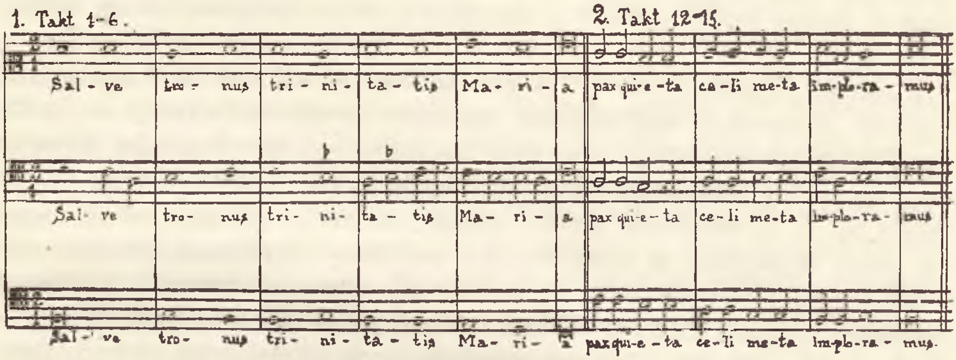
Tekst literacki jest swobodną formą poetycką, wśród której znajdujemy kilka par wierszy rymowanych i ilościowo równozgłoskowych. (W układzie zmieniłam następstwo wyrazów: „nostras mentes" na „mentes nostras" dla rymu z „languefactas"; w jednym z poprzednich hymnów zaszedł podobny wypadek). Tekst jest traktowany zupełnie sylabicznie.

Wobec oparcia utworu o chorał, wobec zastosowania faktury organalno-fauxbourdonowej i sylabicznego traktowania tekstu w opracowaniu muzycznem wszystkich głosów, mamy tu do czynienia z ściśle wokalną formą

[3]) W takcie 17 pozorna septyma jest błędem kopisty; w głosie środkowym zamiast *c* powinno być *d*, po którem następuje *h*, odnośnie do dalszych tercjowych pochodów w tym samym głosie (*c-a*, *h-g*). Pozorna septyma w t. 16 w głosie górnym jest również myłką kopisty. Zamiast *e* winno być *f*; w miejscu tem jest progresja: *f-f*, *c-e*.

figurowanego conductus. Dwa wyjątki naszego hymnu wskażą wystarczająco na stylistyczne cechy tego prymitywnego utworu:

Przykład XXV:



2. AVE MATER O MARIA. Jedyny ten wśród naszych hymnów czterogłosowy utwór posiada tekst następujący:

Ave mater o Maria
pyetatis tota pya
sine te non erat via
4. deplorante seculo.
Gracia tu nobis data
quam fidelis advocata
celi tronis es prelata
8. in eterno solio.
O Maria tu (tu) solaris
micans febus stella maris
Cristo rege collocaris
12. quem portasti utero.
Plena dulci medicina
tu es protegens a ruina
tu es portus tu carina
16. in omni periculo.

Można ten tekst uznać za całość, można jednakże uznać za dwa teksty, obydwa marjańskie. Wiersz 14 jest zepsuty, otrzymał bowiem o jedną zgłoskę za wiele. Można w nim opuścić jedynie słowo „es". W wierszu 9 jest w rękopisie powtórzone słowo „tu", również zbytecznie.
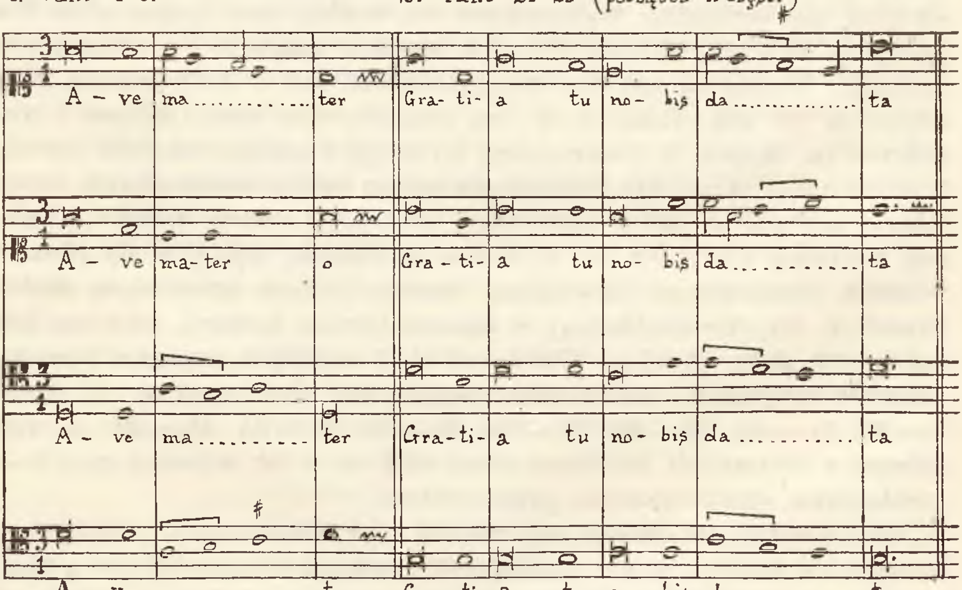
Tonacja utworu jest we wszystkich głosach dorycka (ambitus głosów: c'-h', d-c', d-e', d-d'. Początkowe współbrzmienie doryckie: d-d'-a'-a' (1-8-12-12). Końcowe kadencje są również w obydwóch częściach doryckie o identycznym schemacie: VII^6 - I. W obrębie utworu znajdujemy kadencje: 2 doryckie (t. 2 — 3 i 35 — 36), 3 frygijskie (t. 4 — 5, 9 — 10 i 29 — 30, 3 miksolidyjskie (t. 11 — 12, 14 — 15 i 24 — 25). Obok wymienionego już

schematu kadencyjnego znajduje się też schemat VII^6 - II - I, a więc z „sekstą Landina“, nadto zaś III^6-V-I (t. 2—3). Kadencję VII-I, bez przewrotu VII stopnia, a z podwojeniem jego nuty zasadniczej uważam za błąd kopisty (t. 4).

Zanim przejdziemy do dalszych rozważań należy zauważyć, iż najprawdopodobniej mamy w naszym hymnie do czynienia z utworem, który pierwotnie był trzygłosowym, a do którego dopisano głos czwarty, znajdujący się w naszym rękopisie na drugiem miejscu. Jest to najmniej śpiewny głos. Nie miałam możności porównania naszego hymnu z tymże samym hymnem w rękopisie 2216 bibljoteki uniwersyteckiej w Bolonji, zawierającym wszystkie cztery głosy. Zwracam jednak uwagę na to, że o ile obydwa głosy dolne i głos w naszym rękopisie najwyższy nie wykazują we wzajemnym stosunku żadnych błędów, o tyle wszystkie błędy wynikają ze stosunku obydwóch głosów dolnych do głosu zajmującego w naszym rękopisie drugie miejsce. Stąd wniosek prosty, że albo kopista rękopisu 52 popełnił myłki, albo też te ostatnie znajdowały się w źródle, z którego ten obcy utwór odpisywał. Z tego powodu otrzymujemy bardzo liczne unisony, oktawy i kwinty równoległe, niekiedy oktawy i kwinty równocześnie, nadto niemożliwe nawet w epoce nieuregulowanego kontrapunktu kadencje figurowe na końcu I i II części. Z tego powodu ograniczam się do podania tylko poprawnych przykładów czterogłosowych kadencyj:

Przykład XXVI:

1. Takt 1-3. 2. Takt 21-25 (początek II części)



Z powodu czterogłosu spotykamy w tym hymnie w kadencjach (niektórych) pełne trójdźwięki, niekiedy nawet w pozycji tercjowej. Melodyka hymnu nie odbiega od melodyki epoki a cappella (prócz stereotypowych kadencyj). Mniejsze interwały (1 — 5) stanowią jej główną treść. Następstwo interwałów nie wykazuje żadnych nieregularności. O łańcuchach progresyjnych w melodyce nie może być w naszym hymnie mowy, w przeciwieństwie do poprzedniego i do dawniej omówionych utworów. Dlatego też brak jednej z cech ówczesnego stylu włoskiego. Powtarzające się bezpośrednio po sobie te same tony zwłaszcza w głosach niższych wynikają z potrzeby wypełnienia brzmień w tym akordowo-homofonicznym utworze. W głosie wyższym jest to cecha melodyki, stojącej pod wpływem chorału i pieśni nabożnej („laudes"). Natomiast szereg zjawisk rytmiki modalnej, sięgającej zresztą w głąb XV wieku, zdradza wpływy francuskie (jeśli nie francuskiego kompozytora). Rytmika ogranicza się (poza stereotypowemi synkopami w kadencjach) do czterech znanych formuł w utworach mających takt 3/1, mianowicie brevis i semibrevis, trzy semibreves, semibrevis i minima lub minima i semibrevis.

Jak w niektórych przedtem omówionych hymnach, tak i w tym również pełne brzmienia częściej zachodzą na słabej części taktu niż na mocnej (28 : 22). Wspomnieliśmy już o licznych paralelach konsonansów, zauważając, iż nie jesteśmy pewni, czy kopista nie popełnił szeregu omyłek. Obok rzeczywistych paralel występują — jak często wówczas — paralele zamaskowane opóźnieniami lub przyśpieszeniami w innych głosach. Nie wspominamy tu o licznych oktawach i kwintach ukrytych, używanych wówczas bez skrupułów. Dyssonansów nie zawiera nasz hymn wiele. Nie występują na mocnych częściach taktu zupełnie (analogja do poprzedniego hymnu). Występują one bez przygotowania, lecz z rozwiązaniem prawidłowem (w dół). Nona (t. 4) jest przygotowana przez decymę i rozwiązana na oktawę (z towarzyszącą jej tercją i sekstą), sekunda rozwiązana na tercję (t. 7). Do ciekawszych miejsc należy wprowadzenie przejściowej septymy w partji traktowanej jako „nota contra notam" (t. 22); por. przykład XVIII Nr. 2. W tymże przykładzie znajduje się również wypadek przejściowego rozwiązania sekundy ruchem przeciwnym dwóch głosów (t. 24). Nie znajdujemy w naszym hymnie imitacyj, wówczas jednej z cech stylu włoskiego. Natomiast obok zwykłych postępów homofonicznych znajdujemy kilkakrotnie zastosowanie fauxbourdonu (t. 2 — 5, 9 — 10, 14 — 15, 18 — 20, 23 — 25, 28 — 30, 33 — 35, 36 — 39), a więc głównie w kadencjach, ale i poza niemi. Jest to — jak wówczas zwykle — fauxbourdon ornamentowany przez synkopy.

Tekst literacki jest złożony z 4 zwrotek czterowierszowych o identycznej budowie. W każdej zwrotce znajdują się 3 wiersze ośmiozgłoskowe o identycznym rymie i wiersz siedmiozgłoskowy o rymie odmiennym, przyczem

rym ostatniego wiersza zgłoski I zgadza się z rymem ost. wiersza w zwrotce IV. Schemat zatem jest 4 razy po 8887 i aaab, cccd, eeef, gggb. Możliwem jest, że zwrotka IV następowała bezpośrednio po I, jak w Cod. Marc. T. t. IX 145 B. (por. wstęp do niniejszej pracy). W rękopisie naszym zwrotka I i III wpisana jest pod I częścią utworu, zwrotka II i IV pod II. Pismo zwrotki II i IV jest mniejsze i umieszczone n a d I i II zwrotką. Co do stosunku ich do opracowania muzycznego, to zauważamy, iż w I części utworu, zakończonej kadencją dorycką, znajdujemy 5 fraz dla 4 wierszy (dwie pierwsze frazy obejmują pierwszy wiersz), w II części zaś 4 wiersze odpowiadają 4 frazom. Wynika z tego schemat następujący:

	Część I: t. 1 — 20 (20)						Część II: t. 21 — 39 (19)			
Takt:	1-3,	3-5	6-10	11-15	16-20	--	21-25	26-30	31-35	26-39
Fraza:	I	II	III	IV	V	--	I	II	III	IV
Wiersz:	I		II	III	IV	--	I	II	III	IV

Na ogół zatem każdemu wierszowi odpowiada fraza. Wymagania logiki gramatykalnej nie są nigdzie przez to naruszone. Pauzy bowiem wzgl. kadencje zastępują przecinki.

Niestety nie możemy wskazać także w tym hymnie na głos zawierający cantus firmus. Czy zawiera go głos najwyższy (jak często w utworach fauxbourdonowych), czy któryś z głosów niższych, tenor, wykażą późniejsze badania. Ze względu na fakturę homofoniczno-akordową, hymn nasz, podobnie jak poprzedni, posiada formę c o n d u c t u s, w tym wypadku czterogłosowego. Ze względu na symetrję całości, rozpadającej się na 2 zupełnie równe części, prawdopodobnem jest pochodzenie francuskie naszego utworu, w którym wykazaliśmy także inne czynniki francuskiego stylu, oraz brak czynników włoskich, które zawierał poprzedni hymn. Gdyby jednak późniejsze badania wykazały, iż kompozytor nosi nazwisko włoskie, byłoby to ponownym dowodem wpływów francuskich na ówczesną muzykę włoską.

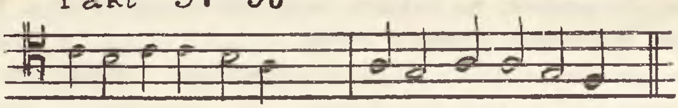
3. REGINA CAELI LAETARE. Tekst ten, powszechnie znany, jest wpisany w rękopisie Nr. 2464 bez kilku słów, które w nawiasach uzupełniamy:

Regina celi letare Alleluia,
Quia (quem meruisti portare).
Resurrexit sicut dixit Alleluia,
4. (Ora pro nobis Deum) Alleluia.
Alleluia Domine nate
Matris Deus alme nobis
Confer prestaque viuere
8. Et fac nos post Te surgere, Alleluia.

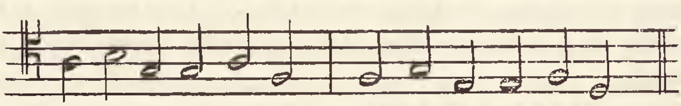
W tym utworze dwugłosowym (nie wykluczamy jednak istnienia pierwej trzeciego głosu) znajdujemy tonację lidyjską w plagalnej formie, na co wskazuje ambitus obydwóch głosów (1. c-e', 2. d-c'). Lidyjskie są kadencje końcowe i lidyjskim początek utworu (f-f). W środkowych partjach znajdujemy 1 kadencję frygijską i 2 doryckie. Kadencje są utworzone przez przejście z tercji małej na unison, ponadto przez skok (w jednym głosie) z dominanty lub subdominanty na tonikę. Gdybyśmy chcieli oznaczyć charakter melodyki tego utworu, to nazwalibyśmy go krótko „włoskim" (na tle ówczesnej muzyki), jeśliby chodziło o glos górny. W głosie dolnym znajduje się cantus firmus, zaczerpnięty z chorału gregorjańskiego, mianowicie z antyfony Beate Mariae Virginis [4]). Zastosowano tu jednak naczelne motywy melodji antyfony, rozprowadzając je — w myśl ówczesnej praktyki — w dalszym ciągu swobodnie. Głos górny odznacza się gładkim przebiegiem melodycznym, w którym główną rolę grają postępy sekundowe i tercjowe (kwarty nieliczne), powtarzanie tego samego tonu, a także powtarzanie motywu na tym samym stopniu (t. 2, 6, 14, 20, 21, 32, 37—38, 46—47, 52—53, 54), oraz typowo włoskie wówczas progresje, z których podajemy dwa przykłady, jako ważny czynnik stylistyczny:

Przykład XXVII:

Takt 37-38



Takt 46-47.



Nie brak też krótkich progresyj z odwracaniem motywu progresyjnego (t. 13 i 31). W rytmice przeważa charakter włoski, uwidoczniony głównie w kołyszącym się rytmie taktu nieparzystego (6 półnut lub dwukrotnie nuta cała i półnuta).

W naszym utworze zauważamy częste krzyżowania głosów (także w kadencjach), oraz dość urozmaicone stosowanie dyssonansów, tak na słabej części taktu (jako dyssonansy przejściowe), jak i na mocnej, te ostatnie zarówno przygotowane jak i nieprzygotowane. Utwór nasz jednak nie bu-

[4]) Liber usualis missae, str. 283.

dzi zbytniej wiary co do poprawności zanotowania, tak iż wstrzymujemy się od szczegółowych uwag. Całość utworu liczy 56 taktów, rozpada się zaś — jeśli chodzi o części wielogłosowe — na 3 części, z których dwie pierwsze są identyczne (schemat zatem: A + A + B . 18 t. + 18 + 20). Jednakże w wykonaniu muzycznem całego tekstu należy tu odróżnić części jedno- i dwugłosowe, jak na to wskazuje zresztą wprowadzenie fragmentów neumatycznych. Rzecz przedstawia się następująco: 1. w części I wiersz 1 stanowi I część dwugłosu (t. 1 — 18) i ma tekst „Regina celi letare"; 2. w części I wiersz II z tekstem „Quia quem meruisti portare" wykonywano choraliter, jak na to wskazuje początek chorału, zanotowany w rękopisie neumami; 3. wiersz III, „Resurrexit sicut dixit, Alleluia", powtarza cały dwugłosowy materjał, właściwy wierszowi I; wiersz IV, „Ora pro nabis Deum Alleluia" znowu wykonywano choraliter, co w rękopisie jest zaznaczone tylko słowem „Ora". bez wpisania neum; część III (B) w całości jest opracowana dwugłosowo. Takie przeplatanie wielogłosu intonacją chorału było wówczas w użyciu (tradycja wczesnego średniowiecza), jak dowodzi np. kilka zabytków polskich i obcych w XV wieku (z polskich: np. Lamentacje 3-głosowe) [5]). Nasz utwór przedstawia się jako forma mięszana, w której obok czynników sięgających we wczesne średniowiecze znajdujemy nowsze pierwiastki stylistyczne. Wartość tego utworu nie jest wielka. Nie można się oprzeć wrażeniu, iż mamy do czynienia z jakimś „exercitium in contrapuncto figurativo" bez wyższych zalet technicznych.

Ukończywszy analizę powyższych utworów możemy przejść obecnie do uwag treści historyczno-stylistycznej.

(Dokończenie nastąpi).

Stefanja Łobaczewska (Lwów)

O UTWORACH SEBASTJANA Z FELSZTYNA (XVI WIEK)

Twórczością Sebastjana z Felsztyna, autora pierwszych polskich traktatów teoretycznych, jakie ukazały się w języku łacińskim w I połowie XVI wieku („Opusculum musices choralis et mensuralis" i t. d.), nie zajmowano się dotąd szczegółowo. Życiorys naszego mistrza skreślił prof. dr. Adolf Chybiński w wyczerpującej pracy p. t. Biografja Sebastjana z Felsztyna, w „Myśli muzycznej" (1928, nr. 9; 1929, nr. 2), dodatku muzykologicznym do miesięcznika „Śpiewak" (Katowice, 1928, nr. 12 i 1929, nr. 1 i nr. 2).

[5]) Por. M. Szczepańskiej pracę „O nieznanych Lamentacjach polskich z końca XV wieku" w „Myśli muzycznej" (Nr. 8), dodatku muzykologicznym do „Śpiewaka", Katowice 1928, Nr. 11.

Według tego autora mógł Sebastjan z Felsztyna urodzić się po roku 1480 w Felsztynie (Małopolska, djecezja przemyska). Najstarszą datą znaną nam z życia Sebastjana jest r. 1507, w którym tenże kompozytor zapisał się na „facultas artium liberalium“ w uniwersytecie krakowskim, osiągnąwszy następnie w r. 1509 bakalaureat nauk wyzwolonych. Ostatnią datą, znaną nam z życia Sebastjana jest rok 1544, w którym ukazało się ostatnie jego drukowane dzieło. Sebastjan był proboszczem w Sanoku, według zaś badań Chybińskiego mógł być poprzednio wikarjuszem w Felsztynie, a także w Przemyślu. Z jego kompozycyj zachowały się tylko trzy, wszystkie w rękopisach Archiwum kapituły katedralnej w Krakowie. Są to następujące czterogłosowe utwory a cappella: 1) Alleluia Ave Maria, 2) Alleluia Felix es sacra Virgo Maria, 3) Virgini Mariae laudes. Utwory te są przekazane w 5 rękopisach. Sekwencję „Virgini Mariae laudes“ wydał X. Dr. Józef Surzyński w II zeszycie „Monumenta Musices Sacrae in Polonia“ (Poznań 1887). Inne dwa utwory pozostały niewydane *).

Zadaniem niniejszej pracy jest przeprowadzić analizę dzieł Sebastjana z Felsztyna i oznaczyć ich styl na tle ówczesnej epoki.

W analizie zachowamy następującą kolejność utworów: I. Alleluia Ave Maria, II. Alleluia Felix es sacra Virgo Maria, III. Virgini Mariae laudes. Czynimy to ze względu na wzajemną odpowiedniość pierwszych dwóch tekstów, bez względu zaś na chronologję utworów, nie dającą się ustalić z braku większej ilości dzieł Sebastjana. Przeprowadzimy zaś analizę rozpoznawczą naprzód co do tekstów i co do melodyj stałych, następnie co do techniki opracowania, aby wreszcie w szeregu uwag historyczno-porównawczych określić w miarę ilości materjału porównawczego związek stylistyczny Sebastjana z Felsztyna z współczesną twórczością.

1. TEKSTY. Teksty pierwszej i drugiej kompozycji są tekstami liturgicznemi. Pierwszy z nich jest to versus alleluiaticus ab adventu usque ad nativitatem Domini [1]), drugi zaś versus all. in visitatione Beatae Mariae Virginis [2]); obydwa są w utworach Sebastjana podane bez żadnej zmiany. Są to części mszy czytane bezpośrednio po graduale, nie będące jednak częścią tego ostatniego. Prof. P. Wagner określa je [3]) jako bardzo podobne do psalmu graduału i dodaje, że wielu kompozytorów, opierając się na fakcie bezpośredniego następstwa po sobie tych dwóch liturgicznych tekstów łączyło w jedną całość obydwie melodje bez względu na wprost przeciwny cha

*) Wydanie wszystkich trzech utworów Sebastjana z Felsztyna na postawie rękopisów wawelskiego archiwum przygotowała do druku Dr. Marja Szczepańska (Lwów). Przypisek redakcji. (A. Ch.).

[1]) Por. Liber usualis missae, ed. altera, Romae-Tornaci 1912, str. 580.

[2]) Tamże, str. 735.

[3]) Geschichte der Messe, Lipsk 1913, str. 3.

rakter tekstów i ich osnowy melodyjnej. Eisenring również wskazuje [4]) na częstą niewłaściwość pojęć w tym kierunku z okazji omówienia wydawnictwa „Choralis Constantinus“, gdzie wydawcy właśnie mylnie określili versus alleluiaticus jako wiersz graduału [5]), i dodaje: „To, co następuje po Alleluia, jest versus alleluiaticus“. W ten sposób i dwa pierwsze teksty Sebastjana z Felsztyna musimy określić jako versus alleluiatici wbrew Surzyńskiemu [6]), Chybińskiemu [7]) i Jachimeckiemu [8]).

Tekst III kompozycji, Virgini Mariae laudes, nie jest liturgicznym. Pochodzi z poezji kościelnej, do której należą hymny, tropy, sekwencje i t. d. Tekst ten [9]) powstał według Blumego [10]) na wzór sekwencji wielkanocnej „Victimae paschali laudes“, która stała się też wzorem dla sekwencji innych. Tego samego poglądu jest też P. Wagner [11]), uznając ten tekst za parafrazę sekwencji „Victimae“ z melodją oryginału.

Alleluia, versus alleluiaticus wzgl. tractus wraz z introitus, graduale, offertorium i communio należy do tekstów mszy, zmieniających się w poszczególnych okresach i świętach roku kościelnego i objętych wspólną nazwą „Proprium missae“ (de Tempore i de Sanctis), w przeciwieństwie do

[4]) Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560, Düsseldorf b. r., str. 30.

[5]) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, t. V, str. XI.

[6]) Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku, Poznań 1889, str. 37: „... introity, sekwencje i t. p.“ ,oraz Matka Boska w muzyce polskiej, Kraków 1905, str. 14: „... antyfona Felix es Virgo Maria... graduał Ave Maria“.

[7]) Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku, Kraków 1909, str. 15: „... graduale Alleluia Felix es“ ...“ i „...introity, gradualia, antyfony...“, oraz na str. 16, nadto Polnische Musik und Musikkultur des XVI Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland, w „Sammelbände des Internationalen Musikgesellschaft“, r. XIII, str. 475.

[8]) Historja muzyki polskiej, Kraków - Warszawa 1919 ,str. 44: „... graduał Alleluia Felix es Virgo Maria“ ...“.

[9]) Tekst Virgini Mariae laudes wydany jest w całości w „Analecta hymnica medii aevi“, t. 54, w serji „Thesauri hymnologici prosarium“, cz. II, t. I, „Liturgische Prosen des Übergangsstiles und der zweiten Epoche“, wyd. Cl. Blume S. J. i H. M. Bannister M. A. - Oxon, Lipsk 1915, str. 27 — 29. Tekst ten znany był od XI/XII wieku.

[10]) Tamże, str. 27 — 29.

[11]) Einführung in die gregorianischen Melodien, t. III, Gregorianische Formenlehre, Lipsk 1921, str. 498. Tekst parafrazy podaje Wagner na str. 498 — 499. Z porównania z tekstem w utworze Sebastjana wynika, że w tym ostatnim zachodzi kilka zmian nieznacznych. Zamiast „ius et virtus“ (zwr. 3) czytamy „mors et vita“ (jak w sekwencji Wipona, tu mylne zastosowanie), zam. poprawnie „mirando“ umieszcza Blume „stupendo“, zam. „Deus“ (jak u Wagnera i Blumego) czytamy „vivus“ u Sebast., zam. „processit“ (jak również u Wagnera) podaje Blume „Natus est“, zam. „ex me“ (podobnie jak u Blumego) podaje Wagner „de me“, zam. „de te“ (jak również u Sebastjana) znajdujemy u Wagnera „ex te“; są to po części zapewne myłki w kopji utworu Sebastjana, wynikające częściowo z przybierania pamięciowego słów z sekwencji Wipona.

tekstów stałych, zwanych zbiorowo „Ordinarium missae“, które w przeciwieństwie do tekstów zmiennych zaznaczyły się w muzyce wielogłosowej cyklem mszalnym. W czasach Sebastjana z Felsztyna jednakże szereg kompozytorów tworzył obszerne zbiory, które zawierają opracowania „Proprii Missae“, oparte o melodje liturgiczne. Czy zachowane trzy utwory Sebastjana są zaledwie fragmentem większego, zaginionego zbioru rękopiśmiennego podobnych opracowań na cały rok kościelny, jak późniejsze zbiory Mikołaja Zieleńskiego (1611, offertoria i komunje „totius anni“), tego nie wiemy, możliwości tej jednak nie wykluczamy. Wszak za życia Sebastjana powstaje między r. 1513 i 1516 słynny „Choralis Constantinus“ H. Isaaka (wyd. 1550), jednego z najgłośniejszych kompozytorów tej epoki, oparty również o melodje liturgiczne. Eisenring przytacza [12]) inne podobne zbiory, jak np. Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum sollennium totius anni etc. (Lugduni 1528), Officia paschalia de resurrectione et ascensione Domini (Wittenberga 1539), Officia de Nativitate, Circumcisione, Epiphania i t. p. (Wittenberga 1545), Antiphonarium quatuor vocum z St. Gallen (ms., ok. 1550 — 1560). Oczywiście prócz takich osobnych zbiorów tworzono liczne metody z tekstami, zaczerpniętemi z Proprium. Zwrócić też należy uwagę, iż przebywający w Krakowie od r. 1501 Jerzy z Lignicy opracował z lokalnego „Proprium de Sanctis“ antyfonę „Ortus de Polonia“ ku czci św. Stanisława [13]). Podobnie, jak Sebastjan, tworzył też utwory wielogłosowe metryczne [14]), będące wówczas prawdopodobnie i w Krakowie jednym z objawów ruchu humanistycznego w muzyce [15]). Wreszcie zwrócić należy uwagę i na to, że w Tabulaturze Jana z Lublina (1536 — 1548) [16]) i w Tabulaturze klasztoru św. Ducha (1548) [17]) znajdujemy pomiędzy utworami polskiego pochodzenia sporo opracowań tekstów z „Proprium Missae“ [18]).

2. MELODJE STAŁE (Cantus firmi, Tenores). Wszystkie trzy zachowane kompozycje Sebastjana są oparte na melodjach chorałowych, umie

---

[12]) Op. cit. str. 75, 118, 137, 174.

[13]) Por. Reissa Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce, str. 4.

[14]) Tamże, str. 16.

[15]) Ruch ten datuje się zapewne od czasów pobytu w Krakowie Konrada Celtesa, a po r. 1500 popierał ten ruch Rudolf Agricola, ten sam, który napisał przedmowę do „Cathemerinon“ W. Gräfingera z r. 1515. Por. artykuł St. Łobaczewskiej „Przyczynki do dziejów humanizmu w muzyce“ w „Kwartalniku Muz.“, Warszawa 1913.

[16]) Zestawienie tekstów w tej tabulaturze podaje praca Chybińskiego w „Kwartalniku muz.“, Warszawa 1911 — 14, w szczególności r. I str. 18 — 27.

[17]) Teksty tej tabulatury podaje praca Jachimeckiego „Tabulatura org. z bibljoteki klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548“, Kraków 1913.

[18]) Najstarsze księgi głosowe kapeli rorantystów, pochodzące z I połowy XVI wieku zawierają prawie wyłącznie teksty z „Proprium“ (tractus, gradualia, offertoria, communiones, prosae, antiphonae i t. d.), niektóre z tenorem notowanym choraliter.

szczonych w tenorach i posiadających równe wartości, semibreves, nie przerywane pauzami. Pisząc swe uwagi o utworach Sebastjana zauważa Surzyński: „Potęga tonów Felsztyńskiego dlatego jest tak wielka, że melodja gregorjańska jakoby nić czerwona przez nie się wije, podczas gdy reszta głosów kontrapunktycznie jej towarzyszy“ [19]). Cechę tę, jako typową w utworach Sebastjana, pokreślają też inni autorowie polscy, przyczem Jachimecki uznaje kompozycje te jako „trzymające się niewolniczo tenoru melodji gregorjańskiej“ [20]), przeciwstawiając je dziełom Fincka i Stoltzera, „których epoka jego za wzór mu stawiała“. W sądach Surzyńskiego i Jachimeckiego widzimy rozbieżność, którą można łatwo usunąć, nie wchodząc w to, co jest powodem „potęgi tonów“ w utworach Sebastjana, określając natomiast stanowisko tych dzieł w stosunku do traktowania tenoru w dziełach innych, wybitnych wówczas kompozytorów, uwzględniając w pierwszym rzędzie wymienione wyżej zbiory opracowań tekstów z „Proprium“. Isaac prawie nie stosuje „tenoru“ równonutowego wyłącznie w głosie tenorowym i bez pauz, natomiast często umieszcza go w głosie górnym i prócz tego posługuje się sposobem przenoszenia fraz „tenoru“ do różnych głosów, o ile nie przeprowadza ich imitacyjnie przez głosy [21]). Ale Isaac nie stroni od posługiwania się długonutowym „tenorem“ w głosie tenorowym [22]). Tenże sam sposób znajdujemy we wspomnianym „Contrapunctus“ (1528) [23]) oraz w „Antiphonarium 4 vocum“ z St. Gallen (ok. 1550—60) [24]). Inne zbiory opracowań z „Proprium“, wyżej wymienione, posługują się równonutowemi „tenorami“, umieszczając je bądź w głosie tenorowym, bądź innym [25]), jakkolwiek znajdujemy stosowanie także innych technik opracowania, znane z „Choralis Constantinus“ Isaaca. Między tymi zaś kompozytorami, którzy posługują się równonutowym tenorem, znajdujemy właśnie — Tomasza Stoltzera (introitus „Resurrexi“) [26]). W jeszcze wyższej mierze odnosi się to także do — Henryka Fincka, co zapewne było powodem, że Chybiński uznał wpływ Fincka na Sebastjana z Felsztyna za bardzo prawdopodobny [27]), jakkolwiek uważamy za wykluczone, iż Sebastjan był uczniem Fincka, który od r. 1490 już bawił poza Krakowem. Leichtentritt, wskazując na stanowisko Fincka w rozwoju motetu niemieckiego i biorąc za pod-

---

[19]) Muzyka figuralna, str. 6, oraz Matka Boska w muzyce polskiej, str. 14.

[20]) Historja muzyki polskiej, str. 44.

[21]) Por. analizę Eisenringa w op. cit. str. 33—61.

[22]) Leichtentritt, Geschichte der Motette, Lipsk 1908, str. 36.

[23]) Eisenring, op. cit., str. 80—81.

[24]) Tamże, str. 179—184.

[25]) Tamże, str. 126, 146.

[26]) Tamże, str. 126.

[27]) Stosunek muzyki polskiej do zachodniej, str. 14—16; Polnische Musik und Musikkultur etc., str. 473; Muzyka kościelna w Polsce, str. 204.

stawę swych wywodów „Sacrorum hymnorum liber primus" z r. 1542, pisze [28]): „In allen diesen Gesängen ist die Hymnenmelodie in ganzer Ausdehnung dem Tenor übergeben". Musielibyśmy wymieniać wielu ówczesnych kompozytorów, którzy „tenorowej" techniki tego rodzaju nie porzucili także po r. 1550. Z polskich zaś twórców wystarczy wskazać na Jerzego Libana z Lignicy, na szereg polskich kompozycyj w Tabulaturze Jana z Lublina, zawierającej właśnie także utwory Stoltzera i Fincka, na szereg polskich pieśni religijnych z I i II połowy XVI wieku, na dzieła Krzysztofa Borka, Marcina Leopolity, Walentego Gawary-Gutka, Marcina Paligona, Krzysztofa Klabona i wielu innych, którzy żyli i tworzyli aż do początków XVIII wieku [29]). Jest przytem rzeczą charakterystyczną, że u tych wszystkich kompozytorów równonutowy „tenor" (cantus firmus) znajduje się prawie zawsze w tenorze i prawie nigdy jego melodja nie jest przerwana pauzami. Dopiero około r. 1550 powstają w Polsce liczniejsze motety, wolne od „tenoru" (Wacław z Szamotuł). Życie Sebastjana z Felsztyna przypada na czas, gdy Isaac i Josquin de Près „doprowadzili do najwyższego rozkwitu zdobycz szkoły Okeghema" [30]) (Isaac zm. w r. 1517, de Près zm w r. 1521) i gdy nietylko ich dzieła były dzięki drukom w Polsce rozpowszechnione, ale nawet pojawili się w Krakowie osobiści uczniowie Josquina, którego nazwisko było w Polsce dobrze znane [31]). Jednym z najbardziej zasadniczych czynów Josquina i współczesnych, jak właśnie Isaac, było „zgotowanie zupełnego końca tenorowej technice". „Tenor zginął zupełnie w wiązaniu głosów. Jego znaczenie jako ponadindywidualnego czynnika (überindividueller Anlass) przejęła imitacja, która w opóźnieniu wejścia głosów oznacza ich indywidualizację..." [32]). Nie możnaby żadną miarą sądzić, iż w Polsce już przed rokiem 1500 nie znano zarówno techniki „tenorowej" (mowa o późniejszej, a nie tej, którą posługiwał się Mikołaj z Radomia) jak i nie posługującej się równonutowym tenorem. Wystarczy wskazać na imitacyjnie opracowaną dwugłosową pieśń „O, najdroższy kwiatku"

---

[28]) Geschichte des Motette str. 282. Podobnie już przedtem Ambros w Geschichte der Musik, t. III, wyd. III, str. 379. Posługiwałam się kopją hymnów H. Fincka, znajdującą się w bibljotece Instytutu muzykologicznego Uniwersytetu J. K. we Lwowie.

[29]) Wymieniam tu tylko niektóre utwory M. Mielczewskiego, Krenera, Paszkiewicza Radomskiego, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (kopje ich dzieł znajdują się w Instytucie muzykolog. Uniw. lw.).

[30]) Wilhelm Fischer, Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500. w „Studien zur Musikwissenschaft", t. V, Lipsk - Wiedeń 1918, str. 27.

[31]) Według „Album studiosorum Universitatis Cracoviensis", t. II, Kraków 1892, str. 231b, był zapisanym na uniwersytet krak. w r. 1526 „Arnoldus Juliani Causin de Ath... magnus musicus, J u s q u i n i discipulus".

[32]) Joseph Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Królewiec 1923. str. 31.

z końca XV wieku [33]), przeciwstawiając ją z jednej strony dwom wcześniejszym pieśnom [34]), z drugiej zaś utworom Jerzego Libana z Lignicy [35]) i Sebastjana z Felsztyna Przykłady zaś, które podaje Liban w swym traktacie „De musicae laudibus oratio" (napisanym w r. 1528, wydanym w roku 1540), są wprost demonstratywnym dowodem, że technika „tenorowa" w stylu II i III szkoły niederlandzkiej, t. j. oparta o imitację, była w Polsce dobrze znana, na co znajdujemy też liczne dowody w polskich kompozycjach Tabulatury Jana z Lublina i Tabulatury klasztoru św. Ducha, powstałych po r. 1536. Liban zna obydwie techniki „tenorowe", będąc starszym od Sebastjana z Felsztyna. Musiał zatem istnieć powód, że Sebastjan wybrał bardziej konserwatywny rodzaj i umieszczał, podobnie jak Finck, Stoltzer i inni współcześni, melodję chorału w tenorze, w nutach równych, nieprzerywanych pauzami. Eisenring, omawiając opracowania 4-głosowe tekstów z „Proprium" w Antiphonarium z St. Gallen, dokonane przez M. B. Lupusa, zauważa, iż wydają się one być konserwatywnemi „na pierwszy rzut oka" wobec tego, że wielcy Niederlandczycy wskazali już swobodniejszą drogę w traktowaniu chorału [36]). Zwraca uwagę na to, że pozostawienie melodji chorału bez zmiany, t. j. w równych nutach w głosie tenorowym, było wynikiem lokalnych wymagań, mających swe źródło w obawie, iż chorał jednogłosowo śpiewany mógłby w czasie uroczystych świąt stracić swe znaczenie na rzecz „kunsztownej i bogatej (samej przez się) harmonji". Wobec tego Lupus pozostawił nienaruszony chorał w tenorze, a więc w nutach równej wartości. I tak też naszem zdaniem postąpił Sebastjan z Felsztyna, autor traktatu „Opusculum musices choralis" i — kapłan. Jeśli Eisenring pisze o dziele Lupusa, że „ostatecznie nie jest niczem innem, jak *tylko wielogłosowem opracowaniem chorału*" [37]), to nie sądzę, iż możnaby co innego powiedzieć o trzech zachowanych uworach Sebastjana z Felsztyna, w których — jak pisze Surzyński [38]) — „melodja gregorjańska, jakoby nić złota w tenorze przez utwór się wije", przypominając złote litery w antyfonach, graduałach i mszałach, otoczone wielobarwnemi deseniami ornamentyki. Takie inicjały tworzyły „genus specificum". I jak nie można ich zestawić z zabytkami malarstwa ściennego i sztalugowego, tak utworów Sebasjana nie możemy zestawić z wielkiemi utworami innej kategorji i posługiwać się w ocenie ich jednakowemi kryterjami. Utwory tego rodzaju, jak Sebastjana z Felsztyna, miały na celu ozdobienie chorału, wykonywanego

[33]) Marja Szczepańska, Do historji polskiej pieśni w XV wieku, w „Przeglądzie muz.' Poznań 1927, i odbitka.

[34]) Reiss, op. cit. str. 19.

[35]) Tamże, str. 8 — 16.

[36]) Op. cit. str. 182 — 184.

[37]) Tamże, str. 185.

[38]) Matka Boska w muzyce polskiej, str. 14.

podczas mszy. Miały one ten sam cel, jaki miały wielogłosowe opracowania lamentacyj lub „libri generationum“ z rękopisów krakowskich z końca XV wieku [39]), niewątpliwie znane Sebastjanowi z wykonywania w katedrze krakowskiej. Zadaniem ich również nie było sprostać technicznym problemom ówczesnej szkoły niederlandzkiej (dowodzi tego także ich konserwatywny duch), lecz tylko tworzyć ornament dla chorału, być syntezą a nie antytezą *„musices choralis“* i *„musices figuralis“*. Jak bardzo zaś Sebastjan z Felsztyna był o tej łączności przekonany, dowodzą przykłady trzygłosowe z jego „Opusculum musices choralis“, notowane choraliter we wszystkich głosach, co tak bardzo przypomina wspomniane wyżej zabytki krakowskiej muzyki kościelnej z końca XV wieku [40]). Ten sam cel przyświecał także późniejszym kompozytorom. O technice i stylu Monteverdiego nie mogą świadczyć jego utwory oparte o „canti fermi“. Ich cel był zupełnie inny, szczególny. Utwory z „tenorem“ równonutowym tworzyły, jak powiedzieliśmy pierwej, „genus specificum“. Ich styl pozostawał w ścisłej zależności od chorału. Jeśli zaś w czasach późniejszych były czemś już wyjątkowem, to w czasach Sebastjana wyjątkiem zupełnie jeszcze być nie mogły. Ich ścisła przynależność do chorału, do liturgji, mogła być ze względu na ich *cel* tylko zaletą. Pod tym względem nie stanowiły wyjątku.

Wobec powyższych wywodów należy obecnie zastanowić się nad stosunkiem „tenorów“ w utworach Sebastjana z Felsztyna do chorału, biorąc za punkt oparcia chorał w postaci pierwotnej, obecnie przywróconej („Vaticana“).

Klasyczny typ struktury w śpiewach Alleluia, odznaczających się stale bogatą melismatyką o wzorowem rozczłonkowaniu i symetrycznej budowie ze schematem A-B-A‘ da się z łatwością stwierdzić w obydwóch „versus alleluiatici“, opracowanych przez Sebastjana z Felsztyna, który — jak to już zauważyliśmy — melodje chorału umieścił w tenorowych głosach obydwóch kompozycyj. Jak wielu innych kompozytorów ówczesnych, tak i Sebastjan poczynił w melodji chorału szereg skrótów (choć prawie nigdy zmian), celem przystosowania melodji do opracowania figuralnego. Skróty te są dość daleko idące, jak widzimy z następującego porównania oryginału z „tenorem“ Alleluia (Ave Maria i Felix es) [41]):

g g a g f g a c a *c a* a *g* g *a g f g*.-
a c c h d c a g h *a c a h a g* d d g
a h a g h h a h c h a a g.-

Tylko podkreślone tony znajdujemy w „tenorze“ Alleluia; inne są opuszczone przez kompozytora.

[39]) Marja Szczepańska, Przyczynki do historji muzyki wielogłosowej w Polsce z końcem XV wieku (Lwów 1925, w rękopisie).

[40]) Por. uwagę 33 i 39

[41]) Por. Liber usualis missae, str. 580 i 735.

Z powyższego zestawienia widzimy, iż największe skróty wprowadza Sebastjan tam, gdzie w oryginalnej melodji zachodzi powtarzanie tonu lub melismat, powtarzający się bezpośrednio lub po kilku innych nutach. Pozostawienie takich cech melodycznych chorału byłoby ze stanowiska polifonji tautologją, której Sebastjan unika. Początki fraz pozostawia bez większych skrótów, natomiast w kadencjach zachodzą pewne zmiany, które nie są wielkie, ale ze względu na ich miejsce zwracają jednak uwagę. I tak np. w All. Ave Maria część A ma w oryginale zakończenie: h-h-a, natomiast w „tenorze" Sebastjana: h-c'-a; w części A' widzimy w oryginale zakończenie: h-h-a, natomiast w „tenorze": g-a-a. Jakkolwiek Sebastjan poczynił największe skróty w „versus", to jednak mimo nich pierwotna forma A + BA' daje się z łatwością rozpoznać. Wielki skrót znajdujemy w II utworze (All.-Felix) w II części Alleluia. Prawie połowa całego wstępu do „versus" odpadła. Mniejsze stosunkowo skróty znajdujemy w II kompozycji, tylko że zakończenie (od słów oryginału: „Deus noster") jest prawie opuszczone [42]). Mimo wszystko nie możemy jeszcze stwierdzić, czy przypadkiem Sebastjan nie miał do czynienia z pewnemi już istniejącemi zmianami w chorale według praktyki lokalnej [43]). Wykażą to dalsze badania.

Ponieważ sekwencja „Virgini Mariae laudes" jest parafrazą sekwencji „Victimae paschali laudes" z melodją identyczną, przeto porównanie melodyj z „tenorem" uworu Sebastjana nie nastręcza żadnych trudności. Wspólną melodję tych sekwencyj podaje P. Wagner w III tomie „Einführung in die gregor. Melodien" [44]). Tylko mała różnica istnieje między nią a „tenorem" Sebastjana, polegająca na tem, że w kadencji ton jeden bywa dodawany (ze względu na kadencję wielogłosu). Jest rzeczą aż nadto zrozumiałą, że Sebastjan w tej melodji nie mógł poczynić żadnych skrótów. Możemy tylko zauważyć, że dodane słowo Alleluia na końcu tekstu jest uwzględnione w kompozycji. W melodji tej sekwencji otrzymał Sebastjan z Felsztyna cantus firmus, zawierający motywy o rozpiętości septymy oraz pojemność melodji obejmującą undecymę, przytem melodję syllabiczną, wolną od melizmatów, w przeciwieństwie do dwóch poprzednich, które mimo skrótów, dokonanych przez kompozytora, zawierały przecież melizmaty, i to nietylko w postaci licznych dwutonowych ligatur. Jaki wpływ mogły wywrzeć te czynniki na konstrukcję utworów, dowiedzie analiza.

3. RYTMIKA. Zauważyć należy, że schemat rytmiczny wszystkich

---

42) Na podobieństwo wielkie z oryginalną melodją wskazuje już Chybiński w pracy swej w Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft, XIII, str. 474. Nie jest ono jednak do tego stopnia „wierne" jak twierdzi tenże autor, i co z powyższych uwag wynika.

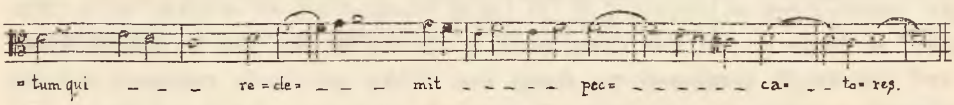
43) Tak przynajmniej przypuszcza Chybiński. Tamże, str. 474.

44) Str. 498—499.

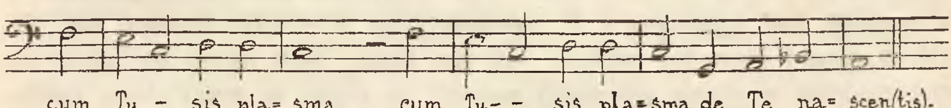
trzech kompozycyj jest jednakowy (tempus imperfectum diminutum). Akcenty rytmiczne zależne są w opracowaniach Alleluia prawie wyłącznie od tekstu. W II Alleluia dadzą się zauważyć w części I wyraźne ugrupowania rytmów w głosie najwyższym (t. 1 — 13), w części II również pewne grupy (począwszy od t. 27) o odpowiadającej sobie i powtarzającej się strukturze rytmicznej z rymem anakrustycznym (t. 28 — 33, 34 — 38, 39 — 43). Również i w tenorze I mamy tu wyraźny schemat rytmiczny z równoczesnem zatrzymaniem tych samych lub różnych akcentów rytmicznych na pojedyncze zgłoski tekstu. Synkopa pojawia się tu częściej niż w głosie górnym (alcie), w potrójnej formie: 1. półnuta — nuta cała — półnuta; 2. ćwierćnuta — półnuta — ćwierćnuta; 3. półnuta i punktowana nuta cała. Głos najniższy wykazuje swobodną kombinację wszelkich rodzajów rytmu z ograniczeniem semiminimy (ćwierci). Są tu rytmy albo dla podkreślenia rytmiki altu (z użyciem tych samych słów tekstu) albo w stosunku do nich uzupełniające. Rytmika poszczególnych głosów, jakkolwiek często niezależna od tekstu, jest zawsze w zgodzie z metrum całości, a więc dwudzielna, nie wprowadzająca takich rytmicznych figur o trójdzielnym charakterze, jakie często spotykamy w ówczesnych, bardziej skomplikowanych kompozycjach niederlandzkich (zwłaszcza z zastosowaniem synkop). Rytmika sekwencji pozostaje w ścisłej łączności z metryczną budową tekstu. W części I, w której tekst wolny jest jeszcze od metrum następnych wierszy, pojedyncze głosy wykazują znowu pewne ugrupowania większych jednostek rytmicznych niezależnie od tekstu o różnym akcencie rytmicznym w pojedyńczych grupach. W części II, III i IV rytmika całości jak i pojedyńczych głosów stosuje się do budowy tekstu, a poszczególne grupy rytmiczne powstają w zależności od cezury wiersza, zaznaczonej za każdym razem kadencją. Rytmika utworów Sebastjana z Felsztyna posługuje się w pierwszym rzędzie wartościami, sąsiadującemi z „brevis", a więc wprowadza „semibrevis" i „minimę", zaś „brevis" i „fuza" zdarzają się tylko sporadycznie. Znajdujemy też całe grupy taktów, w których „semiminima" albo wcale nie zachodzi, albo też tylko raz jeden. Dwie przejściowe „fuzy" (All. - Felix es, głos górny, t. 18) są użyte regularnie na słabej części taktu i to po punctum augmentationis przy poprzedniej minimie. Zgodnie z regułą staroklasyczną po skoku kwartowym lub kwintowym (wewnątrz frazy) wprowadzona jest prawie zawsze synkopa. Ruch ćwierciowy, o ile bywa wprowadzony (częściej w kierunku dolnym niż górnym i nigdy po skoku, który jednak poprzedza czasem ruch ćwierci w górę), zasługuje na szczególniejszą uwagę. Postępowanie Sebastjana z Felsztyna w odniesieniu do wartości ćwierciowych jest bardzo poprawne, gdyż odpowiada zasadzie, którą uważa się za jedną z cech wyklarowanej polifonji II połowy XVI wieku [45]. Zasada ta

[45]) K. Jeppesen, Palestrinastil und die Dissonanz, Lipsk 1925, str. 101 i nast.

polegała na niewprowadzaniu na mocnej części taktu mniejszych wartości, jakby odosobnionych wśród przeważającej ilości wartości większych. Sebastjan wprowadza często dwie ćwierci na I lub III części taktu, lecz neutralizuje je przez połączenie pierwszej ćwierci z poprzednią półnutą. Nieco swobodniej traktuje figurę rytmiczną złożoną z 4 ćwierci, wprowadzając ją kilkakrotnie swobodnie na arsis, lecz nigdy w głosie najwyższym i tylko wyjątkowo na pierwszej części, raczej na trzeciej jako mniej akcentowanej. Dzieje się to, ubocznie mówiąc, prawie zawsze z okazji wprowadzenia motywu kwintowego, łącznie w dół schodzącego, co ma niewątpliwie łączność z motywiką chorału. To ograniczenie się w stosowaniu ruchu ćwierciowego zbliża Sebastjana raczej do niektórych kompozytorów niemieckich, niż niederlandzkich. Ruchliwości rytmicznej nie brak utworom Sebastjana, dzięki niemal ustawicznemu stosowaniu (prócz małych wyjątków) synkop, rytmów dobiegających i rymów punktowanych. Jako typowy przykład podaję wyjątek z górnego głosu w „Virgini Mariae laudes“ (t. 17 — 23):



Do rzadkości należą ustępy o równomiernej rytmice, jakby powziętej z rytmiki pieśni, z zastosowaniem pauzy, oddzielającej tem silniej równomierne rytmiczne grupy. Widzimy to np. w „Virgini Mariae laudes“, głos basowy, t. 35 — 39:



Że takich grup rytmicznych nie spotykamy w obydwóch Alleluiach, jest rzeczą poniekąd zrozumiałą ze względu na to, że nie są one zbliżone do formy pieśni. Mimo całej względnej płynności rytmicznej, nie identycznej z umiarowością, panuje w niektórych kontrapunktujących głosach, zwłaszcza w obydwóch Alleluiach, pewien niepokój rytmiczny w stosunku do innych głosów, właściwy zresztą rytmice utworów kościelnych około roku 1500, a zwracający uwagę na siebie wtedy, gdy do tego przyczyniają się czynniki melodyczne, zwłaszcza trzymanie się w pobliżu tonu, do którego się często powraca. Nasuwają się tu jeszcze inne kwestje rytmiczne, lecz w związku z omówieniem melodyki.

4. MELODYKA. Rozpatrzmy osobno jej zewnętrzne i wewnętrzne cechy. Co się tyczy zewnętrznych cech, budowa melodji u Sebastjana zasadniczo przestrzega praw kontrapunktu staroklasycznego[46], normujących budowę melodyki wokalnej w muzyce wielogłosowej, zwłaszcza kościelnej, nawet w epoce Palestriny, a więc w okresie najwyższego jej rozwoju. Skala melodyj nie przekracza dozwolonych granic, nie wychodzi poza obręb decymy lub wyjątkowo tylko undecymy. Niektórzy niederlandzcy kompozytorowie sięgali dalej (np. Okeghem do tredecymy). Również granicę oktawy w danej tonacji rozszerza w sposób zgodny z ówczesną teorją i praktyką. Odnośnie do następstwa interwałów w melodji panuje zasada prowadzenia głosów krokami sekundowemi, przerywanemi skokami w obydwóch kierunkach aż do kwinty włącznie. Sporadycznie pojawia się skok w górę o oktawę lub małą sekstę. Ta regularność interwałów dotyczy przedewszystkiem głosów górnych; bas wykazuje oczywiście więcej skoków, choć nie w sposób zbyt zwracający uwagę. Interwały, zabronione przez reguły kontrapunktu staroklasycznego (poza „martwemi") zachodzą tylko wyjątkowo (nigdy w głosie najwyższym). W „Felix es Virgo" zauważamy w tenorze I (t. 35) skok wielkiej seksty w górę[47]); w „Virgini" w basie (t. 20) bas czyni skok o oktawę w dół, jest to jednak interwał „martwy", ponieważ na drugi ton skoku przypada pierwsza zgłoska nowego wyrazu. W późniejszych kopjach podłożono tekst cokolwiek inaczej, nie mając co do skoku o oktawę w dół żadnego zapewne skrupułu. Przestrzega też Sebastjan najczęściej zasady użycia kroku sekundowego w kierunku przeciwnym do skoku. Nie znajdujemy również następstwa dwóch większych od tercji skoków w tym samym kierunku. Wyjątek stanowią w „Felix es" dwie czyste kwarty po sobie w górnym kierunku, lecz w głosie basowym (t. 52—53). Pod względem następstwa interwałów w melodji jest Sebastjan z F. zwolennikiem większego rygoru, niż niektórzy słynni ówcześni mistrze, jak np. Isaac. Jeśli mimo to często nie otrzymujemy wrażenia płynności melodji, to winne są temu częste powtarzania figur identycznych lub bardzo podobnych („tautologje" i „iterativa"), nie zatrzymujące jednak jej biegu nigdy dłużej nad jedną „brevis", oraz kadencjonujące zwroty, o których jeszcze będzie mowa.

Przed omówieniem budowy kadencji zwrócimy jeszcze uwagę na pewien szczegół, odnoszący się do interwałów na tle stosunku między akcentem melodycznym a rytmicznym. Sebastjan z F. przestrzega wprost rygorystycznie prawa unikania skoków w górę z mocnej a więc akcentowanej części taktu

---

[46]) Por. H. Bellermanna „Contrapunkt", wyd. IV, Berlin 1901; R. O Morrisa „Contrapuntal technique in the sixteenth century", Oxford 1922; K. Jeppesena op. cit.

[47]) Według Jeppesena, op. cit. str. 43, jest ona u Niederlandczyków rzadkością. Zachodzi jednak u Obrechta, Isaaca i Josquina.

na nieakcentowaną w zakresie nut ćwierciowych („semiminim“ [48]). Nie zachodzi ani jeden wypadek przeciwny. Wyjątkowo tylko zdarza się skok w dół na ćwierć względnie akcentowaną, t. j. trzecią w figurze złożonej z czterech nut ćwierciowych. Jeśli u Sebastjana zdarza się skok w górę na półnutę („minimę“) nieakcentowaną, wówczas Sebastjan przestrzega w większości wypadków rozwiązania djatonicznego w dół po skoku. Formuła kadencyjna w poszczególnych głosach pojawia się w dwóch odmianach: 1. jako typ kadencji prostej, nieornamentalnej, w którym zdarzają się odstępstwa od stereotypowych kroków, np. w All.-Ave Maria, t. 7—8, 13 lub w All.-Felix es, t. 57; w kadencji eolskiej nuta prowadząca w górę, niepodwyższona, nie schodzi na „finalis“, lecz o tercję w dół djatonicznie lub skokiem, albo w „Virgini Mariae“, t. 22, gdzie nuta prowadząca w dół postępując djatonicznie w górę, podobnie jak w All.-Felix es, t. 25, 40, 45. 50, dla uzyskania pełnego brzmienia lub z zamiarem ominięcia kadencji; 2. jako typ kadencji ornamentalnej [49]), albo w formie ogólnie przyjętej w całej muzyce polifonicznej od II połowy XV wieku, z sekstą tonacji jako powrotną nutą zamienną nuty, prowadzącej w górę i powracającej po sekście (np.: f-e-d-e-f), albo w formie będącej specjalnej charakterystyczną manierą kompozytorów niederlandzkich już ok. r. 1500:



z ewentualnemi małemi odmianami, i jako taką przyjętą też przez niektórych kompozytorów niemieckich tej epoki, np. przez Adama z Fuldy i innych [50]). Wreszcie zauważyć należy, że w obydwóch Alleluia najwięcej zatrudnionym jest głos tenoru I, podobnie jak altowy w utworach pisanych na głosy mięszane. Jest to cecha, która w I połowie XVI wieku zaczynała stawać się archaiczną [51]). Natomiast w sekwencji zyskuje w tym kierunku przewagę głos górny, alt. Nie można z tego prawdopodobnie wnosić, iż sekwencja jest utworem późniejszym niż obydwa Alleluia; jest to jednak niewykluczone.

W omówieniu w e w n ę t r z n y c h cech melodyki w utworach Se-

---

[48]) Por. Jeppesena op. cit. str. 48 — 69 i tegoż autora „Das Sprunggesetz des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten (halben Taktzeiten)“ w „Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel“ Lipsk 1925 str. 211—219.

[49]) Por. Leichtentritta Geschichte der Motette, str. 50 i nast.

[50]) Por. W. Niemanna Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhundertes, w „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“, Ratysbona 1902, str.4.

[51]) Leichtentritt, Geschichte der Motette, str. 209.

bastjana z Felsztyna zajmują nas przedewszystkiem te czynniki budowy melodycznej, które wówczas należały do charakterystycznych. Tu należy w pierwszym rzędzie progresja[52]) i melizmatyka. Sebastjan z F. nie stroni od progresyj we wszystkich trzech utworach (All.-Ave Maria, alt t. 37 — 38, 47 — 49 — tenor I, t. 3 — 5, 8 — 10, 17 — 18, 22 — 22 — 23, 29 — 31 — bas, t. 10 — 11; All.-Felix es, alt t. 18 — 20, 21 — 22, 43 — 44, 52 — 53, 54 — 56 — bas, t. 14 — 15, 55 — 57, częściowo t. 32 — 33; Virgini Mariae, alt, t. 11 — 12, 32 — 33, 37 — 39, 56 — 57 — tenor I, t. 21 — 22, 31 — 32, 33 — 34 — bas, t. 7 —8, 21 — 22,31 — 32, 32 — 34, 46 — 49). Nie są to progresje obszerne, jak w dziełach niektórych słynnych Niederlandczyków, przeciwnie — są one przeważnie dwuczłonowe i złożone z małej ilości nut (niekiedy nawet dwóch, najczęściej trzech). Wspólne zaś z progresjami niederlandzkich szkół mają to, że rytmicznie niezawsze są dokładne[53]), tak iż sprawiają wrażenie raczej zamierzonych, niż dokonanych progresyj, a niekiedy także jeden człon jest oddzielony od drugiego nutą. Przykład niewątpliwej progresji, której człon drugi jest warjantem pierwszego znajdujemy w głosie altowym w Felix es (takt 18 — 20).

Takie progresje z warjantami miały się już za życia Sebastjana stać czemś przestarzałem[54]), przypominającem wiek XV i początek XVI. Takie sekwencje, choć nieregularne, połączone niekiedy z melizmatem, zdarzają się zwykle także na końcu utworu lub ustępu (por. All.-Ave Maria, alt, ostatnie 3 takty; Virgini Mariae, bas, ostatnie 4 takty II części i ostatnie 4 takty całości w alcie). Takie wystąpienie progresji z melizmatem było również charakterystyczne dla szkół niederlandzkich[55]). Bywały utwory wolne od progresyj, jednakże wprowadzające ją dopiero na końcu[56]). Przez zastosowanie progresji powiększa Sebastjan motyw, co również spotykamy w utworach niederlandzkich. Nie spotykamy natomiast w utworach Sebastjana progresyj złożonych z motywów, które zawierają cambiatę. Progresje takie, typowe wówczas, jak i przed r. 1500[57]), spotykamy później w motecie i eksklamacjach Wacława z Szamotuł. Nie da się zaprzeczyć, iż progresje złożone z opadających tercyj są przez Sebastjana stosowane dla opisania harmonji danego miejsca, niemniej tworzą niekiedy nawet trzyczłonowy łańcuch (All.-Ave Maria, t. 3 — 5, tenor I). Wreszcie możemy wskazać na zastosowanie małego ostinata w „Virgini

---

52) Por. studjum W. Fischera Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500, w „Studien zur Musikwissenschaft", t. V., str. 27.

53) Por. pracę Gombosiego o Obrechcie ,str. 12, 56, 87.

54) Por. pracę J. Schmidta o mszach Clemensa non Papa w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", r. IX, Lipsk 1926, str. 146.
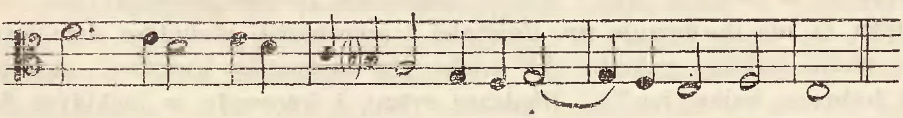
55) Leichtentritt, op. cit. str. 283.

56) Tamże, str. 48.

57) Gombosi, op. cit. str. 17.

Mariae laudes", w basie, takt 35 — 37 i 37 — 39. Powtarzanie tak krótkich fraz było również cechą szkół niederlandzkich już w XV wieku [58]).

Odnośnie do melizmatyki nie są utwory Sebastjana bardzo zasobne. Pozostaje to może w związku z tem, że w nich przeważają nuty wartości większej i że rytmiczne stosunki pomiędzy głosami są mimo absolutnej ich niezależności melodyjnej od siebie dosyć proste, choć rzadko odpowiadające zasadom harmonji. Melizmaty są dość krótkie, ambitus ich nie przekracza oktawy (i to ze zmianą kierunku interwałów w toku melizmatu), często ogranicza się do kwinty lub kwarty, nie zawsze też posługuje się wartościami mniejszemi, a tylko rzadko zawiera dłuższe progresje. Kombinacja melizmatów jest dość różna, zależnie od tego, czy przeważa logika słowa czy akcent metryczny. Frazy ornamentalne w utworach Sebastjana niezawsze mają czysto ornamentalny charakter, częściej są czynnikiem konstruktywnym. Prócz tego, są stosowane bądź w celach zaakcentowania (wzdłużenia) odpowiedniej zgłoski tekstu, albo też dla podkreślenia szczególnie ważnego słowa. Przeważają melizmaty z kierunkiem dołmyn (prawie 70%). Nuty wchodzące w obręb melizmatów bywają albo równe (zwłaszcza ćwierciowe) albo też zawierają synkopy i rytmy dobiegające i punktowane, te ostatnie jednak rzadziej, oczywiście z zastosowaniem nut przejścowych i zamiennych. Przytaczam najbardziej rozwiniętą frazę melismatyczną, a zarazem najdłuższą, z All.-Ave Maria (tenor I, t. 31 — 33):



Nie brak także melizmatycznych progresyj, równocześnie w dwóch głosach imitujących się, np. w sekwencji (bas i tenor I, t. 32 — 34). Należy zwrócić uwagę jeszcze na pewien szczegół. Zasada kompozycyj staroklasycznych [59]), wymagająca, aby synkopa w melizmacie była wartością najdłuższą, nie jest przez Sebastjana przestrzegana z całą skrupulatnością. Pod tym względem poprawniejszym był H. Finck i inni. Jeśli chodzi o porównanie z współczesnymi kompozytorami, to niezaprzeczenie melizmatyka Sebastjana z Felszyna nie jest bogatą, ale też w tak krótkich utworach, nie mogących się równać z obszernymi motetami lub częściami mszalnemi, nie miał Sebastjan dość powodu do rozwinięcia szerokich łuków melizmatycznych. Pewne analogje w rodzaju melizmatów a przedewszystkiem ich rysunku znajdujemy w opracowaniach Alleluia, znajdujących się w „Cho-

[58]) Gombosi, op. cit. str. 12, 39, 46.

[59]) Griesbacher, op. cit.

ralis Constantinus" Isaaka, gdzie jednak bogactwo ornamentalne jest daleko większe. Nie mówimy tu już o utworach kierunku Okeghemowskiego Jednakże np. małe ozdobniki, stosowanie melizmatycznej imitacji, powtarzanie małych figur ornamentalnych, umieszczanie fraz melizmatycznych tam, gdzie tego wymaga interpunkcja muzyczna, stosowanie figuratywnych złożonych motywów, kumulacja małych figur około jednego tonu zasadniczego, i t. p. — wszystko to są właściwości ówczesnych szkół niederlandzkich [60]) i zależnych od nich kierunków lokalnych, stosowane przez Sebastjana w skromnej mierze, ale nie pozostawiające żadnej wątpliwości co do ich pochodzenia. Gdybyśmy posiadali wielki motet lub mszę Sebastjana z Felsztyna, moglibyśmy ocenić jego melizmatykę daleko bardziej obszernie. W trzech utworach tego rodzaju, jakiemi są Alleluia i sekwencja, nie było pola do rozwinięcia elementu ornamentalnego. Nie możemy jednak twierdzić na podstawie braku szerszych i częstych fraz melizmatycznych, ornamentalnych, że Sebastjan uległ tu wpływowi owej reakcji (przeciw przerośniętej melizmatyką budowie melodyki i przeciw nadmiarowi progresyj), która rozpoczęła się już za czasów Josquina.

Poza melizmatycznemi i progresyjnemi frazami zauważamy we wszystkich utworach Sebastjana swobodne snucie motywów i fraz, które niezawsze odznacza się rzeczywistą płynnością i planowością dyspozycji. Pod tym względem głosy kontrapunktujące nie dorównują śpiewności „tenorów". Formalna zawartość i planowość w rozwijaniu melodyj nie zawsze dotrzymują kroku rytmicznej ruchliwości, nie zawsze też zauważyć możemy proporcję w układzie fraz i dobrze obmyślane punkty kulminacyjne. Melodyka ta nie dorównuje np. dojrzałej i wyrobionej melodyce dwugłosowej pieśni polskiej z końca XV wieku „O najdroższy kwiatku", stosującej technikę imitacyjną [61]). Błądzące rytmy i interwały w melodyce Sebastjana, niepozbawione niekiedy nawet impulsywności, uderzają często tem bardziej, że znajdujemy je najwięcej w głosie górnym, gdzie braki w jasnej i przejrzystej dyspozycji kontrapunktującego głosu występują najczęściej. Tak proporcjonalnie i umiarowo zbudowanej frazy altu, jak w sekwencji „Virgini Mariae laudes", część wstępna, nie spotykamy w innych partjach górnych głosów utworów Sebastjana. O wiele korzystniej przedstawia się śpiewność w tenorze I, a nawet w basie, przyczem możemy tu wskazać na pewne inne właściwości melodyki Sebastjana. Najbardziej śpiewna melodyka zjawia się w kadencjach, na kilka taktów przed zakończeniem całości utworu lub jego samodzielnych części. Te końcowe frazy posiadają pięknie sklepione łuki melodyjne, a nawet pewną wytworność rysunku. Wystarczy wskazać na ostatnią frazę tenoru I w All.-Ave Maria.

[60]) Por. Leichtentritta op. cit. i Gombosiego op. cit., passim.

[61]) Por. pracę M. Szczepańskiej „Do historji polskiej pieśni w XV wieku", w „Przeglądzie muz.", Poznań 1925 (odbitka).

część I, t. 12 — 16, oraz na zakończenie tego utworu w alcie, t. 44 — 49, następnie na zakończenie I części sekwencji, w tenorze I, t. 5 — 9, II części w basie, t. 21 — 24 oraz na całą partję basu od t. 49 (po pauzie) aż do końca utworu. Czyni to wrażenie, jakby kompozytor starał się o jak najefektowniejsze zakończenie swych utworów, co jak wiadomo było estetyczną zasadą twórców XVI wieku. Najpiękniejszą frazą tego rodzaju jest zakończenie tenoru I z I części All.-Ave Maria: głos ten jest w tym utworze najbardziej śpiewnym.

Jedną z manier melodycznych Sebastjana jest kończenie fraz basowych interwałem kwinty w dół, poza związkiem harmonicznym basu do innych głosów. Najbardziej jest to widoczne w obydwóch Alleluiach (17 wypadków), gdy w sekwencji ten szczegół nie zachodzi. Zwracamy na to uwagę, ponieważ niektórzy kompozytorowie ówcześni ze szkoły niederlandzkiej miewali pewne upodobania w rysunku fraz basowych, np. Okeghem, który w kadencjonujących frazach basowych prowadzonych w dół wprowadzał interwał tercji [62]). Szereg też fraz basowych Sebastjana wykazuje podobieństwo, polegające na bądź nieprzerywanym bądź przerywanym pochodzie w dolnym kierunku z małym melizmatem przed dwoma ostatniemi tonami. Niekiedy umie Sebastjan zastosować bardzo symetryczną budowę w dwóch sąsiadujących z sobą frazach, co przypomina jakby fragment z pieśni. Szczególną uwagę zwraca na siebie początek III części sekwwencji w głosie basowym (t. 25 — 30), nadto z IV części (t. 49 — 54).

Wspomnieliśmy już wyżej o powtarzaniu małej frazy w rodzaju ostinata w basie (t. 35 — 39), przypominającej już raczej melodykę właściwą ówczesnej pieśni. Melodyka Sebastjana, jak już wspomnieliśmy, nie posiada zawsze rysów regularnych, możemy jednakże na jej korzyść zaznaczyć, że ilość martwych punktów w niej nie jest liczna. Nie znajdujemy w głosach kontrapunktujących powtarzania tak częstego tego samego tonu (wyjątek: II część „Virgini Mariae laudes“ t. 15 — 17), jak np. w utworach nieco starszego od niego Jerzego Libana z Lignicy, odznaczających się także częstem powtarzaniem małych identycznych kroków w głosach kontrapunktujących (zarówno w przykładach kontrapunktujących, jak i w „Ortus de Polonia“ [63]). Natomiast widać u Sebastjana zupełnie jawną chęć rozwinięcia możliwie najbardziej ruchliwej i urozmaiconej melodyki w głosach kontrapunktujących, niezawsze coprawda z wynikiem dodatnim co do struktury melodycznej. Ideał melodyki kontrapunktycznej, jaki przyświecał Sebastjanowi, był niewątpliwie identyczny z ideałem Niederlandczyków i kierunków od nich zależnych: swobodna melodyka, często wystrzelająca ponad harmoniczne kadencje, albo wprost sprzeciwiająca się

[62]) Gombosi op. cit. str. 7, 17, 52.

[63]) Por. Reissa pracę „Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce“, passim.

im, progresje, powtarzania motywów ze zmianami, błądzenie wśród niewielkiej sfery melodycznej a nawwet pozostawanie jakby w jednem miejscu, brak formalnego zróżniczkowania i równowagi w okresach, melodyka inna niż w pieśni, bardziej mglista, rytmiczna luźność, niezależność głosów górnych i niezależność basu [64]) — oto cechy, które możemy czy w mniejszej czy większej mierze wykazać także w utworach Sebastjana. Podobieństwo takiej melodyki do chorału jest często uderzające. Chorał jest terenem, na którym wyrosła melodyka Sebastjana, a obok niego może niektóre z chorału powstałe pieśni kościelne. Kontrapunktujące głosy w utworach Sebastjana posiadają, tak jak ich „tenory" charakter rytmizowanej, mensurowanej melodyki chorału. W jednych wypadkach jest ona więcej melizmatyczna (w Alleluiach), w innych bardziej syllabiczna (w sekwencji). Mimo słabych miejsc nie możemy Sebastjanowi odmówić inwencji (por. przytoczoną powyżej frazę basową z sekwencją, t. 25—30). Była ona jednak wyszkolona na chorale. Stąd swoboda i nieregularność jej budowy. Jak dalece zaś chorał wpłynął na melodykę Sebastjana, wystarczy porównać pierwszą frazę altu w sekwencji z melodyką fragmentu z „Te Deum laudamus".

Wreszcie należy wskazać na kilka szczegółów, które są właśnie w utworach Sebastjana, na ogół będących, jak wiele utworów H. Fincka, muzyką „absolutną", charakterystyczne. Chodzi właśnie o kwestję interwałów i melizmatów, jako podkreślających treść i znaczenie danego słowa. Skok oktawy w górę w tenorze I w All.-Felix es przy słowie Alleluia (t. 5) nie jest zapewne przypadkowo zastosowany. Jeszcze wymowniej działa taki sam skok w sekwencji w tenorze I (t. 5) przy słowie („laudes) i n t o n e m u s", gdy tenor I wybija się właśnie tym jednym tonem górnym ponad altowy głos. Tak małe szczegóły wzmacniają niewątpliwie treść odnośnych słów. Podobnie rzecz się ma z zastosowaniem melizmatów, gdy chodzi o uwydatnienie szczególnie ważnego słowa. Że melizmat pojawia się przy słowie Alleluia, to jest poniekąd zrozumiałe. Prócz tego spotykamy melizmaty przy słowach takich, jak „Virgo", „Maria", „sacra", „plena", „Dominus", „laude" i t. d. Już te szczegóły mówią nam, że Sebastjan nie pisał utworów, któreby mogły być analogją do „cechowego malarstwa".

Sprawą pierwszej wagi jest rozpoznanie stosunku „tenoru" do głosów kontrapunktujących w utworach Sebastjana z Felsztyna. Sprawa ta należy częściowo do dalszego rozdziału, w którym omówimy technikę kompozytorską naszego twórcy. Możemy jednak już tu stwierdzić, że jedynym z zasadniczych rysów melodyki Sebastjana jest, że motywiczny (niekiedy tylko intrwałowy) materjał chorału jest wyzyskany niekiedy w głosach kontrapunktycznych. Dzieje się to bądź w sposób znany wówczas, t. j. zapomocą więcej lub mniej stale przeprowadzonej imitacji, bądź też przez do

[64]) Gombosi, op. cit., str. 6, 7, 12, 13, 17, 30, 35, 45.

kładne lub zmienione powtarzanie motywów chorału w głosach kontrapunktujących. Ten drugi sposób stosuje Sebastjan częściej. Charakterystyczne motywy i interwały z „tenoru" spotykamy niemal w każdym takcie, czasem w dwóch lub nawet trzech głosach równocześnie, rzadko cytowane w dosłownem brzmieniu, częściej transponowane albo najrozmaiciej zmieniane: 1. skok większy w motywie chorału bywa na swym początku wypełniany łącznemi krokami, 2. tenże motyw ukazuje się w odwróceniu, 3. łączy się ze swem odwróceniem, 4. bywa rozszerzony przez melizmat, 5. powtórzony dwukrotnie ze zmianami rytmicznemi, 6. dwa motywy chorału łączą się w jedną frazę. Główną rolę odgrywają tu motywy z „iubilus" lub „versus", rzadko wzięte są z „initium", jako że Alleluia samo uległo znacznemu skróceniu. Najmniej zasilanym przez cantus firmus jest głos basowy, co jest rzeczą zrozumiałą, ponieważ nie są to utwory imitacyjne, a posługujące się imitacją rzadko i nie jako czynnikiem formotwórczym. Częściej spotykamy motywy „tenoru" w innych głosach co ma jednak najmniej miejsca w sekwencji ,mimo większej ilości większych interwałów w cantus firmus. Przy dążeniach do absolutnej samodzielności melodycznej głosów, nie wszyscy ówcześni mistrze, nawet wielcy, dążyli do motywicznej łączności głosów z „tenorem". Widoczna jednak jest łączność np. u Isaaka, u H. Fincka, u Stoltzera. Z dzieł będących opracowaniem „Proprii Missae" wskazujemy na „Choralis Constantinus" Isaaka [65]), na responzorja H. Fincka. Rzadziej zatrudnia taką motywiką głosy kontrapunktujące „Contrapunctus" (1528) [66]), ograniczający się do sporadycznego użycia motywów z „tenoru." Nie można zatem powiedzieć, iż Sebastjan stale i uporczywie przestrzega związku głosów z „tenorem", jednakże szczegółowa analiza wykazuje ten związek jako niewątpliwy [67]), a przez kompozytora utrzymywany w granicach możliwości. W rzeczywistości związek ten jest najwidoczniejszy tam, gdzie Sebastjan posługuje się albo imitacją albo powtarzaniem motywów przez inne głosy w niezmienionej postaci, co jednak ma rzadko u niego zastosowanie.

Zajęliśmy się szerzej melodyką Sebastjana, ponieważ wymagała tego także analiza stylistyczna [68]), którą uzupełni jeszcze rozpatrzenie kompozytorskiej techniki. Przedtem jeszcze należy oświetlić stosunek do tekstu.

(Dokończenie nastąpi).

---

[65]) Por. Eisenringa op. cit. str. 35.

[66]) Tamże, str. 75 i nast.

[67]) Chybiński ocenia to w pracy „Über die polnische mehrstimmige Musik des XVI. Jahrh." w „Riemannfestschrift" (Lipsk 1909, str. 342—543) słowami: „S. bedient sich ausnahmslos der gregorianischen Motive, die jedoch äusserst selten zur thematischen Verarbeitung verwendet werden". W innej pracy, w „Sammelb. des Intern. Musikgesell schaft" XIII, str. 474, pisze: „... irgendwelche thematisch-kontrapunktische Verwertungen der Motive sind seiner Musik durchaus fremd".

[68]) Por. G. Adlera Der Stil in der Musik. t. I. 1911.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

O KONCERTACH WOKALNO-INSTRUMENTALNYCH MARCINA MIELCZEWSKIEGO († 1651)

(Ciąg dalszy)

3. BENEDICTIO ET CLARITAS ET SAPIENTIA. O ile dwa poprzednio omówione koncerty Mielczewskiego były utworami w stylu i charakterze solowym i nie dopuszczały udziału czynnika chóralnego („tutti"), o tyle w obecnym koncercie rzecz ma się prawie zupełnie przeciwnie. Na cały utwór, liczący 143 takty, składa się 39 taktów wstępnej „sonaty", oraz reszta wokalno-instrumentalna, w której pełny chór, tutti, zajmuje niewiele mniej od ¾ tej reszty, poza prawie 30 taktami, przeznaczonemi dla zespołu solistów względnie pół-chóru. Już to samo poza faktem udziału zespołu instrumentalnego w dziele Mielczewskiego wskazuje nam, że mamy tu do czynienia z utworem, napisanym w stylu koncertującym. Wielki zaś udział wokalnych czynników zespołowych (solowych i chóralnych) usprawiedliwia nazwanie dzieła Mielczewskiego w kopji motetem koncertującym („motetto concertato"), stosownie do nomenklatury przyjętej w 1 połowie XVII wieku (a także później). Nie wiemy wprawdzie, czy taka nazwa znajdowała się w zaginionem źródle, z którego kopista odpisał utwór Mielczewskiego, nic jednakże nie sprzeciwia się uznaniu tej nazwy za słuszną. Możliwą byłaby także nazwa: „concerto ecclasiastico", „concerto da chiesa", a nawet „concerto". Najpełniej jednak wyraża się osnowa i forma utworu w nazwie kopji.

Układ głosowy jest następujący (stosownie do określenia „à 12" w kopji):

1. grupa wokalna: 2 soprany, alt, 2 tenory i bas,
2. grupa instrumentalna: 2 skrzypiec i 4 trombony (1 altowy, 2 tenorowe i 1 basowy) oraz continuo.

Jak widzimy, grupa instrumentalna już w kombinacji kluczy odpowiada grupie wokalnej, co pozostaje również w zgodzie z praktyką XVII wieku. Dlaczego zaś zastosował kompozytor wyraźnie trombony, a nie np. różne rodzaje wiol, to tłumaczy się jasno treścią tekstu, w którym znajdujemy zdanie: „Cantate et psallite in tubis ductilibus et voce tubae corneae". To samo również wskazuje na konieczność wzmocnienia (w wykonaniu) obsady głosów skrzypcowych, aby blask barwy instrumentalnych czynników dorównał chóralnym sopranom (w „tutti") i trombonom. W kopji oczywiście nie znajdujemy żadnych bliższych wskazówek co do tej kwestji, uzgodnionej jednak z praktyką XVII wieku.

W ugrupowaniu zespołów uwidocznia się już styl koncentrujący. Ugrupowanie to jest następujące (przy stałem towarzyszeniu continua):

1. takt 1 — 39 : cały zespół instrumentalny („Sonata“),
2. takt 40 — 54 : tutti (t. j. cały zespół wok.-instr.),
3. takt 55 — 64 : sopran I i trombony,
4. takt 64 — 70 : bas i 2 skrzypiec,
5. takt 70 — 76 : alt i tenor 1 (z tow. continua),
6. takt 77 — 91 : tutti (t. j. cały zespół wok.-instr.),
7. takt 92 — 98 : 2 soprany i alt, oraz 2 skrzypiec i trombon alt.,
8. takt 99 — 103 : 2 soprany i bas (z tow. continua),
9. takt 103 — 109 : 2 soprany i alt (z tow. continua),
10. takt 109 — 143 : (t. j. cały zespół wok.-instr.).

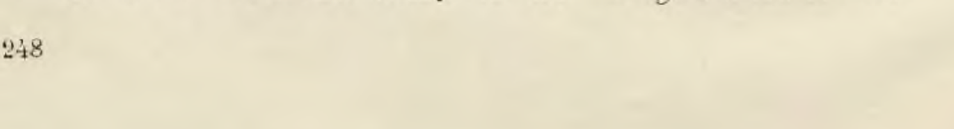
Już tu możemy stwierdzić doskonałą dyspozycję całego dzieła, zamkniętego (poza sonatą) w ramach całego zespołu wokalno-instrumentalnego i rozpołowionego przez taki sam zespół. Pomiędzy ustępami „tutti“ mieszczą się po 3 partje solowe reprezentowane przez jeden głos solowy (sopran lub bas) albo zespół głosów solowych (alt i tenor — 2 soprany i alt — 2 tenory i bas), którym towarzyszy albo tylko continuo albo też continuo z obligatoryjną niemal (według powszechnej wówczas praktyki) parą skrzypiec, z dodaniem trombonu altowego dla pełniejszej harmonji, albo też — raz jedyny — zespół 4 trombonów (bez 2 skrzypiec). Jak widzimy, kontrastowanie w ilości i pełni głosów łączy się ściśle z kontrastowaniem w barwach. Na tem jednak nie kończy się zasób środków kontrastujących. Ważnym w tym względzie jest powszechny również wówczas środek kontrastowania, mianowicie częste stosunkowo zmiany taktu. Już sama wstępna „sonata“ w dziele Mielczewskiego stosuje tę zasadę. Gdybyśmy chcieli utwór nasz podzielić według rodzajów taktu, to uzyskalibyśmy następujący obraz:

1. takt 1 — 16 : takt C,
2. takt 17 — 31 : takt 3/1,
3. takt 32 — 39 : takt C (diminutus),
4. takt 40 — 53 : takt 3/1,
5. takt 54 — 76 : takt C (diminutus),
6. takt 77 — 90 : takt 3/1,
7. takt 91 — 98 : takt C,
8. takt 99 — 102 : takt 3/1,
9. takt 103 — 125 : takt C,
10. takt 126 — 139 : takt 3/1,
11. takt 140 — 143 : takt C.

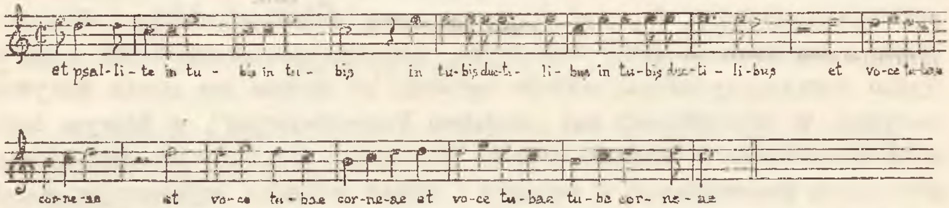
Jak widzimy, zmiany taktu nie zawsze następują tam, gdzie następują zmiany zespołu. Ale kompozytor trzyma się jak najwidoczniej ówczesnej zasady, według której zmiana taktu następuje wtedy, gdy przez dłuższy czas nie zmienia się rodzaj zespołu, zmiana zaś zespołu następuje wtedy, gdy przez dłuższy czas nie zmienia się rodzaj taktu. W obrębie wyłania

jących się ze stosowania tych zasad grup, powstają również kontrastowania innego czynnika, t. j. barwy, a prócz tego czynników rytmu, melodji i wielogłosowego opracowania. O ile ustępy mające takt 3/1 nie rozporządzają większą ilością rozmaitych figur rytmicznych, o tyle ustępy w takcie parzystym wyrównują pewną posągowo-patetyczną rytmikę (trwającą do XVIII wieku) bogatszym zasobem środków rytmicznych. O ile wreszcie ustępy w takcie 3/1 odznaczają się bez wyjątku homofonją, znaczoną pochodami szeroko rozłożonych akordów, o tyle żywszy ruch rytmiczny w ustępach o takcie parzystym idzie w parze z większą, choć niezbyt wielką samodzielnością głosów, tyko w jednym małym ustępie dochodzą do stosowania imitacji (nawet stretta), jakkolwiek także ustępy parzystotaktowe stosują przeważnie izorytmiczną homofonję. Ta przewaga homofonji, mająca swój punkt kulminacyjny w fakcie kilka- lub nawet kilkonastokrotnego powtarzania tego samego akordu, jest również uzasadniona treścią i nastrojem radosnym tekstu, brzmiącego w całości jak słowna fanfara, dająca się wiadomemi środkami przetłumaczyć na język muzyczny, zbliżony do słownictwa stylistycznego muzyki instrumentalnej, w której znajdują zastosowanie zwłaszcza dęte instrumenty (puzony). To też charakterystyczne a zarazem zrozumiałe jest wprowadzenie melodyki śpiewniejszej i samodzielniejszego prowadzenia głosów tam, gdzie czytamy słowa: „Cantate et psallite“ (zespół wokalny), gdy zaś po ostatnim słowie czytamy: „in tubis ductilibus etc.“, fanfarowa homofonja i tutti interpretują sens nowych słów. I pod tym punktem widzenia należy rozpatrywać cały utwór Mielczewskiego. Kompozytorowi chodziło jak najwidoczniej o osiągnięcie masowego działania dźwiękowego, w którem tylko dla chwilowego urozmaicenia wprowadza inne środki. Przed nieuniknioną w takich wypadkach monotonją umiał chronić się wszelkiemi środkami kontrastu, jakie miała ówczesna muzyka kościelna do rozporządzenia. O nich właśnie była mowa, gdy wskazywaliśmy na koncertujący styl utworu.

W związku z tem pozostaje i rodzaj melodyki, jaki znajdujemy w utworze Mielczewskiego. Pomijając wstępną „Sonatę“, w której nie brak silnych reminiscencji z canzony instrumentalnej, zauważamy częste powtarzanie tonu, pozostającego w związku z czysto sylabiczną deklamacją (z wyjątkiem bardziej rozwiniętych partyj solowych, bynajmniej jednak nie kwiecistych i nie przypominających rozlewnego ariosa), ponadto zaś zauważamy ten rodzaj melodyki, który pozostaje w zgodzie z „fanfarowym“ charakterem ustępu „benedictio et claritas i t. d.“, powtarzanego przez tutti. Jako wystarczający przykład niech posłuży nam fragment następujący (takt 40 — 45, sopran I):



Tem więcej występuje quasi-instrumentalny charakter tej melodyki w tem miejscu tekstu, gdzie mowa o instrumentach, na których ma być wykonana fanfara ku czci Boga. Cytuję partję I sopranu w tutti, takt 108 — 123):



W taki sam, niemal zupełnie identyczny co do następstwa interwałów sposób każe Stanisław Sylwester Szarzyński w zgórą pół wieku później grać przy zakończeniu swej pastorałki ku czci Nowonarodzonego.

W łączności z melodyką tego rodzaju znajdujemy w koncercie Mielczewskiego także bardzo prostą harmonikę, która nie zawiera nic szczególnego i godnego uwagi (w kadencjach występuje akord kwintsekstowy II stopnia przed połączeniem V-I, i to regularnie).

Tak więc — jak już powiedzieliśmy wyżej — najlepsze strony tego koncertu nie leżą w jego melodyce i harmonice. W rytmice natomiast nie brak ożywienia, jakkolwiek i ona nie przedstawia szczególnego urozmaicenia. W utworze tego rodzaju nie jest to jednak niczem zadziwiającem.

Nazwaliśmy utwór Mielczewskiego ze względu na tekst i jego muzyczne opracowanie „fanfarą", którą też najplastyczniej wyraża muzyka tego dzieła. Jest też rzeczą zrozumiałą, iż Mielczewski musiał tu zastosować przedewszystkiem składnię akordowo - homofoniczną, o której również wspomnieliśmy. (Zaledwie takt 64 — 67, 103 — 107 zawierają imitacje, po których — jak w innych dziełach Mielczewskiego — następują szeregi tercyj wzgl. sekst, właściwe także ustępowi solowemu w t. 70 — 76, gdzie występuje duet tenorów). Nie mamy nic szczególnego do zauważenia co do techniki polifonicznej, godnej nazwania ją raczej polifonizującą, o ile wyłamuje się z pod właściwości absolutnej homofonji, mającej zasadnicze zastosowanie w całym utworze, najsilniej zaś w sonacie i w powtarzającej się części „A". Oczywiście i zespół instrumentalny służy tylko do wzmocnienia głosów wokalnych i dodania im blasku, tak bardzo wymaganego przez tekst. Rzadko, bo tylko w nielicznych ustępach, w których odzywają się głosy solistów, występują głosy instrumentalne samodzielnie (t. 55 — 70). Ustęp tu wyszczególniony jest w zasadzie instrumentalnym z dodanym głosem figurującego sopranu wzgl. basu (alternativo). I pod tym względem panuje zupełna zgoda z praktyką I połowy XVII wieku.

Możemy obecnie zwrócić uwagę na formę utworu. Nie jest to już ten starroklasyczny motet, w którym od początku do końca niemal panuje absolutna polifonja, będąca jakby integralną cechą metetowego stylu. Mielczewski tworzył także motety w stylu XVI wieku [29]), ale były to motety a cappella (lub choćby z towarzyszeniem continua). „Benedictio et claritas“ jest motetem nowym, w którym działanie estetyczne jest zależne nie od polifonicznych zalet, lecz od działania masą chóralną, efektami dźwiękowemi i kontrastami grup wokalnych, wokalno-instrumentalnych i barw Tylko dominujący udział chórów sprawia, że można ten utwór nazywać motetem, w szczególności zaś „motetem koncertującym“, w którym technika grupowania w zakresie zespołu chóralnego wskazuje na sferę działania motetu pozostającego w związku z szkołą wenecką, wykluczając wszelkie współdziałanie stylistycznych cech szkoły rzymskiej, zaznaczające się w dziełach innych polskich kompozytorów I połowy XVII wieku, a częściowo i później. Gdybyśmy układ omawianego koncertu Miełczewskiego chcieli oznaczyć według rodzaju materjału, znajdującego zastosowanie, to stwierdzając powtarzanie się dosłowne niektórych ustępów, wskazalibyśmy na następny schemat:

Sonata (t. 1—39), A (t. 40—54), B t. 55—76, A (t. 77—91), C (t. 92—125,

A (t. 126—143).

Jest to forma, która w koncertach i motetach koncertujących I połowy XVII wieku była w dość częstem użyciu. Część „A“ występuje jako Tutti, zespół wszystkich wokalnych i instrumentalnych głosów z tekstem „Benedictio et claritas et sapientia et gratiarum actio ,honor, virtus et fortitudo Deo nostro in saeculorum Amen“. Przypomina to formę ronda z introdukcją, a historycznie ma łączność z formą koncertu wogóle. Po ostatniem pojawieniu się części A następuje 3-taktowa koda (kadencja). W częściach B i C występują zmniejszone zespoły (solowe), kontrastujące z sobą co do wyboru głosów lub też wprowadzające stopniowo wszystkie czynniki celem potęgowania wyrazu oraz ze względu na tekst („... tubis ductilibus, voce tubae corneae..“), co zwłaszcza dotyczy części C. Jeżeli uwzględnimy to, cośmy już pierwej powiedzieli o układzie sił współdziałających w budowie koncertu, to powiemy, że układ ten mieści w sobie wszelkie znamiona doskonale pomyślanej kompozycji, obliczonej niewątpliwie na efekt zewnętrzny, ale też i efekt bardzo wielki i niezawodny. Jest to jedno z najokazalszych dzieł wczesnego baroku w Polsce. Dzieł tych zaś nie posia-

---

[29]) Por. pracę autora p. t. Do twórczości motetowej Marcina Mielczewskiego. w „Myśli muzycznej“, 1928, Nr. 9 i 1929, Nr. 2 i 3, dodatku muzykologicznym do „Śpiewaka“, Katowice 1928, Nr. 12 i 1929, Nr. 2 i 3.

dany w większej ilości[30]). Wartość jego nie leży w sferze silnej inwencji melodycznej, lecz w silnych kontrastach dźwiękowych i pełnej efektu budowie, liczącej się z gradacją środków i wyrazu, właściwych patetycznemu stylowi barokowemu.

(Dokończenie nastąpi).

Dr. Bronisława Wójcikówna (Lwów)

O POLIFONJI CHOPINA

Zajmując się zagadnieniami melodyki wogóle, a chopinowskiej melodyki w szczególności, musiałam z natury rzeczy postawić jako zagadnienie odrębne sprawę p o l i f o n j i w dziełach Chopina. Zanim w osobnem studjum ogłoszę szczegółowe rezultaty mych badań w dziedzinie melodyki, pragnę tu pokrótce zwrócić uwagę na niezmiernie interesujące, a niemal zupełnie dotychczas pomijane zjawiska polifoniczne w muzyce Chopina i w najogólniejszych zarysach podać ich charakterystykę.

Na początku wszakże uczynić należy pewne zastrzeżenie terminologiczne. Termin „polifonja" bowiem oznacza pojęcie, które tak co do treści, jak i co do zakresu, jest ściśle określone a w rozwoju historycznym muzyki nie ulegało ewolucji ani modyfikacjom, w przeciwieństwie do innych pojęć, naprzykład „symfonji".

Polifonja jest to wielogłosowość w sensie współistnienia i współrozwoju melodyj kilku samodzielnych a równouprawnionych głosów.

Źródeł polifonji szukać należy w muzyce wokalnej. Dla wokalizmu jest ona pierwotna. W muzyce instrumentalnej natomiast, czyto jednego instrumentu, czy zespołu kilku instrumentów, polifonja jest zjawiskiem wtórnem, możnaby powiedzieć: stylizowanem. Pierwotną i właściwą postacią muzyki instrumentalnej jest harmonja[1]).

Zapatrywanie takie mogłoby budzić zastrzeżenie w odniesieniu do zespołu instrumentalnego, w którym każdy instrument przedstawia odrębne indywiduum, podobnie jak w zespole wokalnym. Prawdopodobieństwo jego jednak wzrasta, gdy rozważamy charakter muzyki jednego instrumentu, a w szczególności fortepianu. Instrumentowi temu bowiem w silniejszej mierze, niż któremukolwiek innemu, właściwa jest harmonja. To też zacieśniając zakres jeszcze bardziej, a mianowicie zestawiając polifonję z muzyką Chopina, tak organicznie związaną z istotą fortepianu, nadajemy wyżej wypowiedzianemu twierdzeniu zabarwienie napozór paradoksalne. Jest to jednak tylko pozór. Sprzeczności między twierdzeniem o wokalnej istocie poli-

[30]) Utwór omawiany obecnie ukaże się w „Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej" w opracowaniu Dra Marji Szczepańskiej i Prof. Kazimierza Sikorskiego.

[1]) Por. Paul B e k k e r, Organische und mechanische Musik. Stuttgart 1928, Deutsche Verlagsanstalt.

fonji a istnieniem polifonji w fortepianowej par excellence muzyce Chopina niema. W tym przypadku szczegółowym „polifonja“ ma jedynie odrębne znaczenie. Postaram się je objaśnić, ilustrując rzecz opisem zjawisk, które w dziełach Chopina opatrzyć możemy mianem polifonicznych.

Być może, terminy „polifonja“ i „polifoniczny“ nie są tu zbyt szczęśliwie dobrane, gdyż są wyrazem pojęcia różnego i treścią i zakresem od pojęcia wyżej zdefinjowanego. Mają jednak tę zaletę, że krótko i w sposób potoczny oznaczają zjawiska, dość zróżniczkowane, których wyczerpujące a ścisłe oznaczenie trudno byłoby zamknąć w jednym wyrazie.

Z pewnem zbliżeniem do istoty rzeczy nazwać możemy je naprzykład „złudzeniami polifonicznemi“. Powiedzenie to jednak, jak niżej się okaże, obejmowałoby sobą bardzo wprawdzie charakterystyczną i bardzo obfitą, lecz j e d n ą tylko kategorję zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina. Nie byłoby zatem wyczerpujące. Właściwsze natomiast byłoby może nazywanie tych zjawisk polifonicznych mianem zjawisk „polimelodycznych“. Wyrastają one bowiem wprost z charakteru melodyki Chopina, są z istotą jej organicznie związane. Tylko t a k a melodyka, jak chopinowska, istnienie ich uzasadnia i warunkuje.

Na zjawiska polifoniczne w muzyce Chopina nie zwrócono dotychczas prawie zupełnie uwagi. Nie jest to rzeczą dziwną, jeśli się zważy, że nie są one dla stylu Chopina naistotniejsze, jakkolwiek w tworzeniu jego współdziałają; pominięcie ich tłumaczy się również i tem, że melodyka Chopina nie była dotąd osobno przez nikogo badana w przeciwieństwie naprzykład do konstrukcji formalnej, której Hugo L e i c h t e n t r i t t poświęcił dwutomową książkę [2]); wreszcie uzasadnia się brak monograficznego opracowania zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina także i tem, że mimo istnienia kilkudziesięciu monografij, poświęconych życiu i „dziełom“ Chopina, dzieła te nie są dotychczas w odrębności swej wyczerpująco zbadane ani określone.

Nieliczne wzmianki, napomknięcia, uwagi, zawarte w monografjach ogólnych, wskazują, że niektórzy autorowie zaobserwowali zjawiska polifoniczne w dziełach Chopina, lecz w ogromie spostrzeżeń i wrażeń, jakich muzyka chopinowska dostarcza badaczowi, w liczności zagadnień, wymagających sformułowania i rozwiązania, nie uświadomili sobie ani cech swoistych, ani znaczenia polifonji w tej muzyce [3]). Wymykają się owe zjawiska polifonicz-

---

[2]) Analyse von Chopin's Klavierwerken, t. I—II. Berlin 1921—1922. M. Hesses Verlag.

[3]) Najwięcej uwag zawierają: Zdzisława J a c h i m e c k i e g o, Fryderyk Chopin Rys życia i twórczości (Kraków 1927, Drukarnia Narodowa) i Hugona L e i c h t e n t r i t t a, Analysen von Chopin's Klavierwerken, I — II. Inni autorowie wspominają o zjawiskach polifonicznych w muzyce Chopina bardzo skąpo i zawsze tylko mimochodem. W sposób wyraźnie negatywny charakteryzuje te zjawiska E. P o i r é e, Chopin str. 103, uw. 2 (Paris. H. Laurens).

ne z pod obserwacji badacza także i z tej przyczyny, że w muzyce Chopina posługiwanie się techniką polifoniczną jest nadzwyczaj rzadkie, że polifonja nie jest nigdy dla niego celem sama w sobie, lecz środkiem. Chopin nie pisał ani fug, ani kanonów, ani żadnych innych kompozycyj, będących według klasyfikacji formalnej formami polifonicznemi. A jednak znajdujemy u niego elementy tych form, a co ważniejsza obserwujemy zupełnie odrębną „wielogłosowość" i swobodne posługiwanie się techniką imitacyjną.

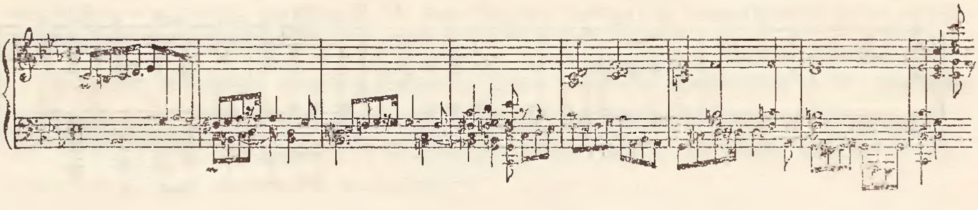
Do zbadania jakości zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina posłuży nam jako podstawa przykładowy o p i s kilku fragmentów, w których zjawiska te występują.

Zwróćmy naprzód uwagę na tę kategorję zjawisk polifonicznych, które możnaby nazwać t r a d y c y j n e m i. Są one najmniej liczne, i najmniej dla Chopina charakterystyczne. Jako pierwszy przykład rozpatrzmy Sonatę c-moll, op. 4.

Jest rzeczą niezmiernie znamienną, że ta właśnie sonata [4]), młodzieńcze dzieło Chopina (skomponowane w r. 1827 lub 1828, wydane po śmierci kompozytora dopiero w r. 1851), posługuje się i m i t a c y j n ą t e c h n i k ą w sposób inny, niż widzimy to w dziełach późniejszych. Wyraźnie zaznacza się tu jeszcze zależność od sposobów tradycyjnych, a odrębność swoista nie znajduje tu pełnego wyrazu.

Imitacja zastosowana jest jako środek techniczny w Allegro maestoso (część I) i w Menuetto (część II) Sonaty op. 4.

Pierwsze ośmiotaktowe zdanie Allegra:

I 

zbudowane okresowo z dwu fraz czterotaktowych, zawiera w pierwszej frazie powtórzenie motywu czołowego w oktawie dolnej, druga fraza zaś jest imitacją pierwszej na dominancie dolnej. To samo powtarza się w repryzie Allegra.
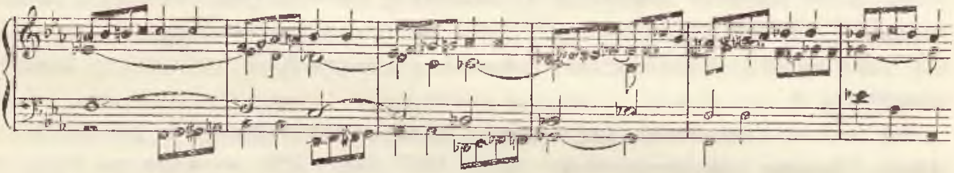
Powtórzenie pierwszego motywu frazy (takt 2) nie ma znaczenia innego, jak tylko ornamentalnego opisania tonów akordowych i opóźnienia ich wejścia. Natomiast imitacja frazy pierwszej na dominancie dolnej jest tu czyn-

---

[4]) Szereg opinij o sonacie c-moll, zaczerpniętych z dzieł różnych autorów, zestawia G. C. Ashton J o n s o n, A Handbook to Chopin's Works. (London, William Reeves. Second Edition). — Por. także: J a c h i m e c k i o. c., str. 58—59; H. O p i e ń s k i, Sonaty Chopina. „Kwartalnik Muzyczny", 1928—1929, z. 1—2.
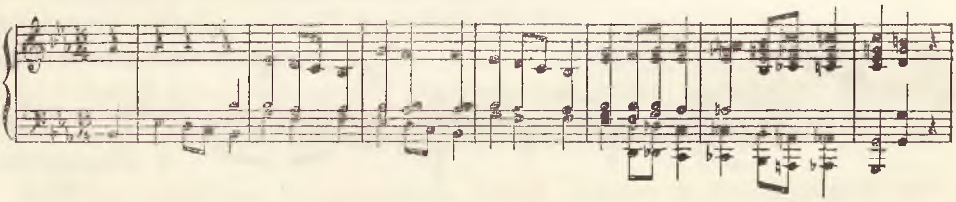
nikiem konstrukcji formalnej. Dzięki tej imitacji buduje się z frazy czterotaktowej — zdanie ośmiotaktowe.
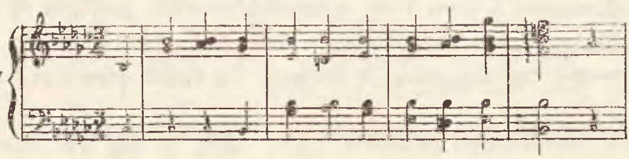
Znaczenie techniki imitacyjnej jako czynnika konstrukcji jest jednak w sonacie tej bardzo ograniczone, bo zamknięte w obrębie tego jednego zdania, i, oczywiście, jego powtórzeń. W dalszym rozwoju ekspozycji Allegra powtarza się imitacyjnie chromatyczny motyw tematu drugiego, nie dochodząc wszakże do znaczenia elementu konstruktywnego. Znaczenia tego nabiera dopiero ów motyw chromatyczny w drugiej części Allegra, w rozwinięciu tematycznem, gdzie imitacyjne jego powtarzanie tworzy łącznik. Po-

II


wtarzanie to uznać można za pewien szczególny przypadek progresji, która jako element konstruktywny bardzo ważną odgrywa rolę w dziełach Chopina.

Stosunek drugiej frazy Allegra do pierwszej jest stosunkiem odpowiedzi tonalnej do tematu w fudze. W przeciwieństwie do tego Menuet i Trio stosują imitację kanoniczną w oktawie.

III


IV
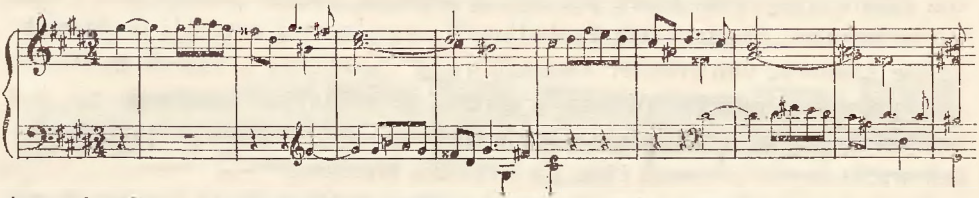

Poza elementem imitacyjnym. Sonata c-moll wykazuje fragmentarycznie opracowanie polifoniczne poszczególnych ustępów, przyczem „głosy“ mają dość znaczną samodzielność melodyczną.

W całości tej sonaty, jak już wspomniałam, polifonja przedstawia się jako technika, przyjęta z praktyki tradycyjnej, niemająca cech odrębnych,

jakgdyby narzucona forma materjałowi, który koniecznie jej nie wymagał.

Z techniką imitacyjną, mianowicie z kanonicznem opracowaniem, spotykamy się także i w późniejszych dziełach Chopina. Jako przykład rozpatrzmy Mazurek op. 50/3 i 56/2 [5]).

W Mazurku op. 50/3 fraza pierwsza, dwutaktowa, powtórzona dwukrotnie sposobem kanonu w oktawie:
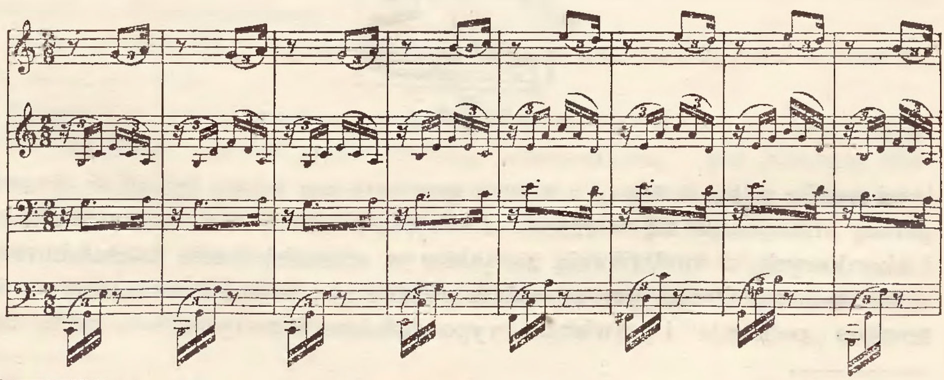
V


jest również przykładem posługiwania się techniką imitacyjną, jako elementem konstrukcji formalnej. W dalszym rozwoju tego mazurka obserwujemy nadto imitację kanoniczną w interwale kwinty i kwarty, w zespole czterogłosowym. Kanoniczny łącznik widzimy także np. w Mazurku op.56/2.

W wymienionych tu trzech utworach zastosowanie techniki polifonicznej nie różni się niczem od przyjętych ogólnie sposobów imitacyjnego opracowywania materjału motywicznego. Służy ono bądź konstrukcji formalnej (Sonata op. 4, Mazurek op. 50/3), bądź też jest czynnikiem kontrastu (Mazurek op. 56/2), spełnia więc rolę podobną. Polifonja ma w nich znaczenie podrzędne.

Inaczej wszakże przedstawiają się te utwory Chopina, które w c a ł o ś c i określamy mianem polifonicznych, dopatrując się w nich odrębnej, Chopinowi tylko właściwej, polifonji. W tej drugiej kategorji rozpatrzmy jako przykłady Preludja op. 28/1 i op. 28/8.

Pierwsze stadjum analizy określę jako analizę „optyczną". W obrazie n u t o w y m Preludjum op. 28/1 wyróżnić możemy cztery głosy: sopran, alt, tenor i bas. Dla ich uwydatnienia transkrybuję pierwsze zdanie 8-taktowe sposobem partytury wokalnej:

VI


[5]) Por. Jachimecki o. c., str. 113; Leichtentritt o. c., I, str. 251.

Wzajemny stosunek głosów przedstawia się następująco: sopran naśladuje tenor w interwale oktawy górnej, ze zmianą rytmiczną, wskutek skrócenia wartości czasowej pierwszego tonu.

Bas i alt postępuje po tonach akordu rozłożonego, w ruchu triolkowym, tworząc osnowę harmoniczną i uzupełnienie rytmiczne. Pod względem melodycznym pozbawione są samodzielności indywidualnej. Równouprawnienia głosów tutaj brak. Tenor jest twórcą sopranu, a nadto panem basu i altu.

Leichtentritt, pisząc o tem Preludjum [6]), wyraża swą impresję w słowach: „Eine Arabeske von feinster Linienführung" (arabeska o linjach najsubtelniej poprowadzonych). W tym wypadku to intuicyjne określenie nie jest pustym frazesem, lecz trafnie ujmuje istotę rzeczy, przenosząc symbol wrażeń wzrokowych pewnego typu na wrażenia słuchowe.

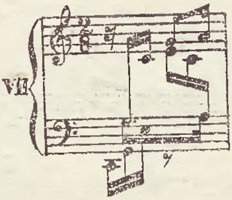
Arabeską określamy rysunek ornamentalny, którego istotą jest powtarzający się splot kilku różnych linij lub figur.

Analogicznie, arabeska w muzyce mogłaby oznaczać powtarzający się splot kilku linij melodycznych.

Niekażdy wszakże splot taki byłby arabeską. Polifonja jest zawsze połączeniem kilku linij melodycznych. Nie wystarcza to jednak, by każdy utwór polifoniczny można było nazwać arabeską. Koniecznym warunkiem jest tu melodja o r n a m e n t a l n a oraz p o w t a r z a n i e się tych samych motywów czy fraz, splatających się z sobą.

W Preludjum C-dur taką ornamentalną melodję ma tenor oraz imitujący go sopran. Dokoła tych równoległych melodyj, tenoru i sopranu, oplatają się akordowe motywy altu i basu, łącząc się z niemi i z sobą w jeden „polifoniczny" melos.

Czterogłosowość wszakże jest tu tylko „optyczna". Co więcej, i efektywne współbrzmienie trzech głosów:



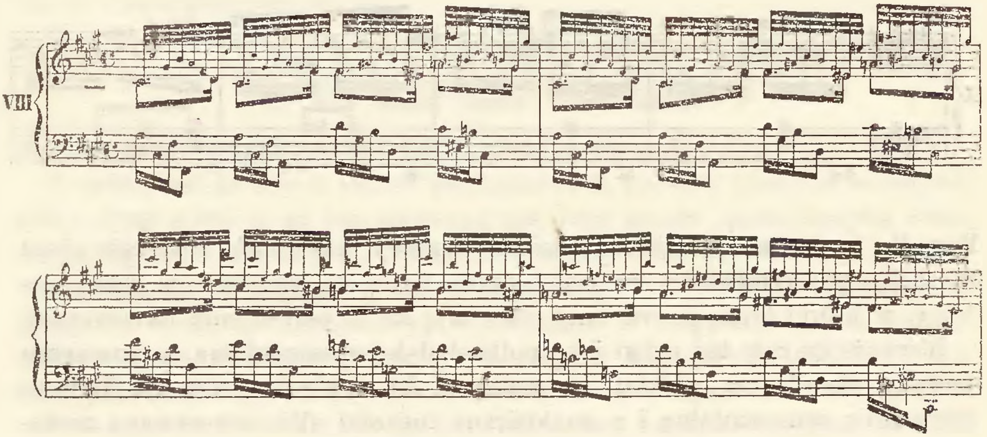
traci na sile wskutek tego, że sopran powtarza ton leżący tenoru w oktawie górnej. Utrzymuje się w mocy d w u g ł o s motywów ornamentalnych i akordowych, z modyfikacją motywów w ostatniej frazie czterotaktowej.

Już to jedno Preludjum uzasadnia podane na wstępie zastrzeżenia co do terminu „polifonja" i potwierdza wypowiedziane zapatrywanie o źródle od-

[6]) o. c. I, str. 76.

rębnej polifonji Chopina. Tylko taka, pierwotnie ornamentalna melodja, jakiej typ przedstawia melodja tenoru w Preludjum C-dur, i tylko skomponowanie jej z myślą o instrumencie „harmonicznym", jakim jest fortepian, zrodzić mogło całą tę kompozycję, polifoniczną w sensie odrębnym od ogólnego określenia polifonji, podanego na wstępie.

Podobnie jak Preludjum C-dur, przedstawia się również i Preludjum fis-moll (op. 28/8). Jest ono kompozycją trzygłosową, w której melodji altu:



złożonej z motywów podobnych do motywów Preludjum C-dur, a więc również melodji pierwotnie ornamentalnej, towarzyszą rozłożone akordy w basie, zaś zwroty ornamentalne w sopranie. Jest ono trzygłosem ornamentalnym, z wyjątkiem dwu taktów kadencji akordowej. I do niego również możnaby odnieść określenie arabeski. Główną melodję, złożoną z dwutonowych motywów ornamentalnych, zachowujących niezmiennie ten sam rytm, ma głos środkowy. Przy stałym rytmie, motywy te pod względem melodycznym zmieniają się tak w interwale, jak i w jego kierunku, nie zmieniając jednak charakteru ornamentalnego.
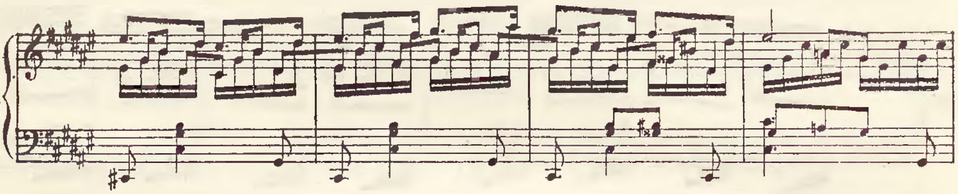
Jako kompozycja polifoniczna Preludjum to jest okazem tego samego typu, co poprzednie.

Dalszym, niemniej interesującym przykładem tej polifonji chopinowskiej, którą możnaby nazwać „polimelodyką ornamentalną", jest Nokturn Fis-dur, op. 15/2. Pod koniec części pierwszej (takt 17) zjawia się tu jakby nowy temat, który jest wszakże tylko modyfikacją i odwróceniem tematu pierwszego. Z tego nowego tematu wywodzi się melodyka polifonicznej części środkowej Nokturnu, którą podobnie jak dwa wyżej opisane preludja możnaby również nazwać arabeską [7]).

---

[7]) Por. Leichtentritt o. c., I, str. 14.

Część środkowa Nokturnu Fis-dur zbliża się do Preludjum C-dur o tyle, że podobnie jak tam sopran i tenor, tak tu sopran i alt imitują się w odległości oktawy, w drobnych, dwutonowych motywach, przyczem imitacja zawarta w sopranie różni się rytmicznie od swego wzoru. Ale że drugi ton imitacji odzywa się równocześnie z drugim tonem wzoru, można tu mówić o imitowaniu się wzajemnem, gdyż granicy ścisłej między wzorem a imitacją poprowadzić niesposób.

IX


Ponadto jeszcze alt podaje samodzielne motywy, które dają złudzenie głosu trzeciego, gdy tymczasem wszystkie razem łączą się właściwie w jedną melodję, w której tylko pewne tony odzywają się w podwojeniu oktawowem.

Rozważając cały ten ustęp jako polimelodykę ornamentalną, w znaczeniu powyżej określonem, widzimy, że mamy tu do czynienia z melodją sopranu pierwotnie ornamentalną i z analogiczną melodją altu, przerywaną motywami pozornego głosu trzeciego. I materjał melodyczny, i sposób jego opracowania jest tu najzupełniej podobny do obu poprzednio omówionych preludjów. Mimo polimelodyki i polirytmiki całość kompozycji jest homofoniczna. Leży w tem odrębność „polifonji" Chopina, która jest właśnie taka a nie inna, gdyż wyrosła z ornamentalnej melodji i z natury instrumentu, fortepianu. Złączenie tych dwu czynników zadecydowało o jej charakterze.

Istotne pokrewieństwo wszystkich trzech omówionych tu kompozycyj nie wymaga, jak sądzę, bliższych jeszcze objaśnień.

Jako dalszy przykład tego samego typu wymienić można Mazurek op. 6/4.

Jak już na wstępie zaznaczyłam, nie jest tu celem moim podanie dokładnej i wyczerpującej analizy wszystkich kompozycyj i zwrotów polifonicznych Chopina. Uczynię to w osobnej książce, poświęconej melodyce chopinowskiej. Tutaj idzie mi tylko o z w r ó c e n i e u w a g i na zjawiska polifoniczne w muzyce Chopina i o przedstawienie przy pomocy przykładów odrębnego ich charakteru wraz z próbą ich klasyfikacji.
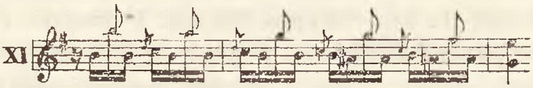
Trzeci typ tych zjawisk najwłaściwiej byłoby, jak już wspomniałam, nazwać „złudzeniami polifonji". Zjawiska te obserwujemy tylko wtedy, gdy wymaga tego melodja głosu najwyższego, znikają zaś z chwilą, gdy monodja ta sama sobie wystarcza. Widzimy to na przykładach takich, jak Trio Mazurka op. 17/4, w którem głos drugi słyszymy tylko wtedy, gdy głos melodji spoczął na tonie dłuższej wartości czasowej.

Wówczas ten głos drugi przedłuża końcówkę pierwszego, łącząc się z nim w jedną melodję.

X 

Przykładów takich znajdziemy bardzo wiele, naprzykład w Nokturnach op. 27/1, 27/2, 55/2 i t. d.

W tworzeniu złudzeń polifonicznych bierze również udział przednutka, np. w frazie Koncertu op. 11:

XI 

Jedynie dzięki przednutkom fraza ta ma charakter dwugłosu.

Z opisanych tu trzech typów polifonicznych zjawisk Chopina, właściwie tylko drugi i trzeci, to jest nazwaną tak prze zmnie „polimelodyką ornamentalną" oraz „złudzenia polifoniczne" należy brać w rachubę jako czynnik stylistyczny Chopina. W całem bogactwie i różnorodności obserwować je można w szeregu kompozycyj. Wymieniam tu przykładowo, nie wyczerpując wszystkich, jako najbardziej interesujące: Mazurki op. 50/3, 56/1, 56/3, 63/2, Impromptu op. 51, Etjudę op. 10/6. Osobną uwagę warto zwrócić właśnie na etjudy, które do studjum polifonicznej techniki Chopina szerokie dają pole.

Nakoniec wspomnieć jeszcze należy o innych sposobach techniki kontrapunktycznej, jak np. o nucie pedałowej lub ostinato, których zastosowanie nieobce jest Chopinowi. Jako przykład nuty pedałowej wymienić można Polonez As-dur, w którym nuta pedałowa zjawia się wyposażona figuracjami, względnie zwrotami ornamentalnemi [8]), jako przykład ostinata — Berceuse, op. 57, będącą zarazem szczytem warjacyjnej techniki Chopina.

Reasumując powyższe wywody, przedstawiające w skrócie tak zagadnienie polifonji Chopina, jak i próbę jego rozwiązania, ustalam jako rezultat pozytywny:

1) stwierdzenie istnienia dwu typów zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina, tradycyjnych i indywidualnych,

2) stwierdzenie podrzędnego znaczenia pierwszego typu, a istotnego znaczenia typu drugiego dla stylu Chopina,

3) określenie jakości typu indywidualnego.

Ponadto zaznaczam że dla pełnego rozwiązania powyższego zagadnienia konieczne jest historyczno-porównawcze jego rozpatrzenie, czego tu rozmyślnie zaniechałam, określając we wstępie zakres i cel moich rozważań, tu przedstawionych.

---

[8]) Por. Riemann H., Grosse Kompositionslehre II, s. 79. Berlin 1903, W. Spemann.

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa)

STOSUNEK SCHUMANNA DO TWÓRCZOŚCI CHOPINA

W literaturze chopinowskiej bardzo często spotyka się cytaty z pism Schumanna odnoszące się do naszego mistrza i jego twórczości. Do dziś dnia powtarza się wiele odnośnych uwag Schumanna i długo jeszcze powtarzać się je będzie. I słusznie; gdyż znajdują się wśród nich sądy tak trafne, powiedzenia tak piękne, zdania dowodzące tak głębokiej intuicji i jasnowidzącej wprost przenikliwości, że klasycznemi nazwać je można. Z drugiej strony, nawet te wyrażone przez Schumanna poglądy, z któremi zgodzić się trudno, zasługują na uwagę, choćby tylko ze względu na osobistość wielkiego kompozytora i krytyka niemieckiego. Ale mimo zainteresowania, jakie jej okazywano, dotąd jeszcze nie ujęto syntetycznie krytycznej spuścizny Schumanna w odniesieniu do Chopina, nie zbadano systematycznie stosunku romantyka niemieckiego do polskiego [1]). A jednak, przechodząc chronologicznie recenzje Schumanna o dziełach Chopina, nietrudno stwierdzić, że stosunek ten uległ z czasem pewnej zmianie. Fakt ten nie uszedł oczywiście uwadze chopinowskich biografów i krytyków, ale żaden z nich nie zajął się nim bliżej. Dokonanie tego ponętnego i interesującego zadania jest celem niniejszego artykułu, który stara się przedstawić ewolucję, jaka się dostrzegać daje w stanowisku Schumanna względem Chopina, a następnie wytłómaczyć jej przyczyny [2]).

I.

Co uderza przedewszystkiem przy porównaniu poszczególnych krytyk Schumanna o dziełach Chopina, to fakt, że późniejsze są przeważnie o wiele krótsze od pierwszych. Warjacjom Là ci darem la mano op. 2, poświęcił

---

[1]) Paul Stoecklin ogłosił wprawdzie w „Courrier musical" (Nr. 1 z roku 1910) artykuł p. t. „Chopin vu par Schumann", ale dał w nim tylko wyjątki z recenzyj Schumanna, opatrując je zbyt pobieżnym komentarzem.

[2]) Przy tej sposobności warto zwrócić uwagę, iż bardzo pożądanem byłoby dokonanie polskiego przekładu pism Schumanna, a przynajmniej najważniejszych wyjątków z nich (np. na wzór francuskiego wydania, dokonanego przez H. de Curzon); nie jest to zresztą łatwe zadanie, gdyż styl Schumanna jest bardzo indywidualny, często wielce swobodny, czasem nawet dość trudno zrozumiały. W przekładzie łatwo może się stać sztywnym i stracić swój tak charakterystyczny, miły i ciepły ton, swoją naturalność i ten cechujący go „poeticus color". Miejmy jednak nadzieję, że polskiemu językowi zostanie godnie przyswojony ten zbiór pism, który nietylko zalicza się do najcenniejszych pomników w literaturze muzyczno-krytycznej, ale — jak słusznie powiada Spitta — zajmuje wysokie miejsce w dziedzinie krytyki sztuki wogóle. Dotychczas nawet niewszystkie artykuły Schumanna o Chopinie zostały przetłumaczone na język polski in extenso.

Schumann ów słynny obszerny artykuł, którym rozpoczął wogóle swą działalność krytyczno-literacką [3]). Jeszcze obszerniej mówi Schumann o Koncertach Chopina. Trio Chopina i jego Duo na tematy z „Roberta Djabła" zostały też przyjęte dłuższemi artykułami. Natomiast w późniejszych latach omawia Schumann n. p. Ballady i Scherza, nawet Preludja Chopina na kilku linjach tylko, a Nokturnom i Walcom poświęca czasem po kilka słów zaledwie. Z tego jednak nie można wyciągać jeszcze zbyt daleko idących wniosków; na rozmiary krytyk wpływać musiały oczywiście czynniki najróżnorodniejszej natury. Bardzo być może, że z biegiem lat redaktor „Neue Zeitschrift für Musik", zaabsorbowany w dodatku własną twórczością kompozytorską, miał coraz więcej materjału do przerabiania i omawiania, a coraz mniej czasu dla swojej pracy, a miejsca w czasopiśmie dla swych recenzyj. Najważniejszym jednak momentem, jaki tu w grę wchodzi, jest zwyczaj Schumanna, bardzo racjonalny zresztą, iż więcej starania poświęcał tym kompozytorom i tym dziełom, którym chciał torować drogi i na które pragnął uwagę ogółu muzykalnego zwrócić i skupić. Sam Schumann to przyznaje (n. p. Gesammelte Schriften, II, 196; cytuję według wydania Reclama). Wprowadziwszy zaś danego kompozytora w koła publiczności, wyrobiwszy należne mu miejsce, ograniczał się Schumann dalej tylko do sygnalizowania nowych przejawów jego twórczości. Schumann działał więcej jako agitator (w najlepszem znaczeniu tego wyrazu), a nie jako teoretyk, historyk lub uczony badacz. Dlatego z chwilą gdy i Chopin stał się należycie znanym i uznanym, Schumann poprzestaje na podnoszeniu nowych cech jego twórczości i podawaniu do wiadomości publicznej świeżo pojawiających się jego utworów. Nadto brał też Schumann pod uwagę rozmiary i charakter omawianych kompozycyj i do nich stosował rozmiary i charakter swoich krytyk. Nic więc dziwnego, że Koncerty, Trio, Warjacje op. 2 z orkiestrą i t. p. szerszych doczekały się recenzyj od późniejszych utworów Chopina, skromniejszych co do rozmiarów lub użytych środków. Z tego samego powodu recenzja Sonaty b-moll, ogłoszona w dziesięć lat po artykule o Warjacjach op. 2, należy do najdłuższych.

Inną jeszcze cechę dostrzec musi każdy, kto uważnie czyta w chronologicznym porządku szereg schumannowskich recenzyj o dziełach Chopina: jest to bardzo wyraźnie występująca zmiana tonu, w jakim recenzje te są utrzymane. Rzeczywiście, jeśli porównamy zwłaszcza pierwsze z nich z ostatniemi, uderzyć nas musi wielka różnica odczuć się dająca pod tym względem. Byłby to jednak fałszywy wniosek, gdybyśmy ją wzięli za do-

---

[3]) Artykuł ten pojawił się w „Allgemeine Musikalische Zeitung". Było to w roku 1831, na trzy lata przed założenem „Neue Zeitschrift für Musik", w której działalność Schumanna dopiero w pełni się rozwinęła. Leksykon Riemanna (s. v. Schumann) podaje błędnie, jakoby artykuł o Opus 2 Chopina był pisanym dla tej redagowanej przez Schumanna gazety.

wód zmiany w usposobieniu Schumanna względem Chopina i jego dzieł Kto zapoznał się bliżej z ewolucją duchową Schumanna, ten wie, że we wszystkich pismach jego, tak w krytykach jak i w listach, po wyskokach świetnej fantazji i humoru, po młodzieńczych uniesieniach, po tej pewnej wybujałości stylu, która nieraz idzie w parze z gorączkowem wprost podnieceniem, następuje z czasem coraz większe zrównoważenie, uspokojenie, opanowanie się, skoncentrowanie, świadczące o wewnętrznem dojrzewaniu: sąd staje się coraz trzeźwiejszy, wytrawniejszy i głębszy, forma coraz poważniejszą, ujęcie rzeczy coraz bardziej rzeczowe i objektywne. Podobna ewolucja odbywa się zresztą i w kompozycjach Schumanna, prowadząc zrazu do coraz doskonalszych, coraz bardziej zharmonizowanych dzieł [4]), ale niestety też, z czasem, kończąc się na bardzo dotkliwym upadku fantazji twórczej. Krótko rzecz określając, jest to wygasanie wulkanu... Więc tylko powierzchownie sądząc możnaby ową pewną powściągliwość w tonie późniejszych krytyk uważać za dowód zobojętnienia Schumanna dla Chopina.

II.

Jeśli jednak powyżej postawiliśmy twierdzenie, że widać zmianę w stosunku krytyka niemieckiego do dzieł kompozytora polskiego, to w czemże ta zmiana występuje? Przejdźmy pokrótce ważniejsze i obszerniejsze recenzje Schumanna.

A więc przedewszystkiem jego artykuł z r. 1831 o Warjacjach Là ci darem la mano, przedrukowany na czele zbiorowych pism Schumanna. Trudno wyobrazić sobie większy entuzjazm, większą radość doznaną pod wrażeniem dzieła sztuki, jak ta, którą wyrażają słowa Florestana, Euzebjusza i Juljusza, występujących w tej udramatyzowanej krytyce. Równocześnie intuicja i zmysł krytyczny 21-letniego autora święcą tu prawdziwe triumfy: umieszczając pierwszą swą recenzję na łamach dziennikarskich, nie waha się on nazwać kompozytora, nawet z nazwiska sobie nieznanego [5]), genjuszem; i to z całą świadomością, z pełnią przekonania, kilkakrotnie przyznaje mu ten najwyższy w hierarchji artystycznej stopień. To też słusznie mógł potem Schumann, w recenzji o Triu chopinowskiem (p. też wstęp do Pism zbiorowych), kiedy sława Chopina był już ustalona (r. 1836), z dumą przypomnieć te słowa, jakiemi przywitał owego „młodzieńca przybywającego jakby z jakiegoś nieznanego świata“ i z jakiemi wprowadził go w świat rzeczywisty. Przenikliwość Schumanna ma w tym wypadku coś z iście proroczego ducha, zwłaszcza dla tych, którym trudno jest już dziś zrozumieć

---

[4]) Sam Schumann zdawał sobie sprawę z tej przemiany, p. Listy II (Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, Lipsk 1904), str. 150, 197, 227.

[5]) Rondo op. 1 poznał Schumann dopiero w parę miesięcy po napisaniu tej krytyki, p. Listy I (Jugendbriefe von R. Schumann, Lipsk 1910), str. 162.

entuzjazm Schumanna dla tej kompozycji; n. p. Huneker i Weissmann uważają superlatywy Schumanna za przesadne — może dlatego, że mimowoli porównują te warjacje z późniejszemi arcydziełami Chopina, które stoją nierównie wyżej. A przecież nie potrzeba aż cofać się do epoki powstania tych warjacyj — epoki, na której tle one przedstawiają się jak „świeża, cienista, pachnąca oaza" — aby w nich dopatrzyć się rysów genjalnych, odczuć tę pełnię pulsującego życia i uznać wielkie bogactwo pomysłów, oryginalność figur, nowość układu fortepianowego. Weissmann sądzi (Chopin, Berlin — Lipsk 1912, str. 167 — 168), że w poetyckiej interpretacji tego utworu Schumann idzie za daleko; zapomina jednak, że sam Schumann w zakończeniu artykułu przyznaje, iż interpretacja ta jest „subjektywną". Zresztą należy też wziąć pod uwagę, że artykuł Schumanna został tylko w połowie opublikowany i że reszta jego pozostała nieznaną (p. Listy II, 36 i odnośnik na str. 492), czego bardzo żałować należy. Jest wielce prawdopodobnem, że po entuzjastycznej części pierwszego artykułu, część następna zawierała bardziej objektywne, rzeczowe i krytyczne omówienie dzieła, podobnie jak to widzimy w artykule o Koncertach [6]).

---

[6]) Że sam Chopin raczej sceptycznie zapatrywać się musiał na schumannowską interpretację swych Warjacyj, tego pozwala się domyślać następujący ustęp z listu do Woyciechowskiego, z dnia 12 grudnia 1831: „Na Warjacje B-dur odebrałem przed paru dniami z Kassel od jednego Niemca, rozentuzjazmowanego temi warjacjami, dziesięcioarkuszową recenzję, gdzie po ogromnych przedmowach przystępuje do rozbioru onych takt w takt. Tłómaczy, że to nie są warjacje jak każde inne, tylko że to jest fantastyczne *tableau*. Na drugą warjację mówi, że Don Juan z Leporellem biega, na trzecią, że ściska Zerlinę, a Masetto w lewej ręce się gniewa, a Adagio piąty takt powiada, że Don Juan całuje Zerlinę w Des-dur!... Dziwna naprawdę imaginacja recenzenta, który się uparł koniecznie, aby to drukować w Revue musicale, w dzienniku szwagra jego Fetisa. Poczciwy Hiller ledwo mię od niego uchronił, mówiąc temu panu szwagrowi, że to zamiast mi być pomocnem, może mi tylko zaszkodzić". Trudno doprawdy oprzeć się wrażeniu, że chodzi tutaj poprostu o artykuł Schumanna, i to w całej jego rozciągłości, t. zn. nietylko o tę jego część, którą znamy, ale i o tę, która następując po „ogromnych przedmowach", zawierała zapewne szczegółowy rozbiór i rzeczową ocenę. Wprawdzie to, co Chopin pisze o autorze recenzji, nie może odnosić się do Schumanna, ale możliwem byłoby, że ów Niemiec w Kassel był tylko pośrednikiem, do którego wpływów i protekcji Schumann, wówczas stawiający zaledwie pierwsze swe kroki jako kompozytor i jako krytyk, uciekł się, aby łatwiej uzyskać przyjęcie artykułu w Revue. Ogólna charakterystyka tego artykułu, jaką Chopin daje w liście, zupełnie dobrze odnosić się może do schumannowskiego, a niektóre szczegóły są jakby żywcem z niego wyjęte. Różnice tłómaczyć się mogą tem, że Chopin pisał z pamięci i parafrazował powiedzenia Schumanna. Za naszą hipotezą przemawiałby też fakt, że Schumanna recenzja właśnie niedawno przedtem (7 grudnia 1831) pojawiła się w Allgemeine Musikalische Zeitung", i że Schumann rzeczywiście robił później starania o wydrukowanie jej (tym razem w całości) w wiedeńskim „Musikalischer Anzeiger" Haslingera (p. Listy, II, 36). Z drugiej strony dość trudno przypuścić, aby ktoś niezależnie od Schumanna równocześnie w tak pokrewny sposób omówił dzieło Chopina. Przyjąćby więc chyba należało, że chodzi tu o plagjat; ale przeciw temu przemawiają

Ta recenzja o Koncertach Chopina (Pisma, I, 185—189) jest pierwszą, jaką Schumann ogłosił o polskim mistrzu w swojem czasopiśmie; dlatego też jest ona najobszerniejszą ze wszystkich. Nie jest to też właściwie krytyka Koncertów op. 11 i 21, jakby to z tytułu sądzić należało; jest to charakterystyka Chopina i jego twórczości tak jak się ona do tej chwili przedstawia, zarazem określenie stanowiska, jakie Chopin zajmuje w sztuce epoki współczesnej. Dlatego jeśli o same Koncerty chodzi, to słusznie zauważono (Jonson), że to, co o nich Schumann powiada w tym artykule, niebardzo zasługuje na podniesienie. Pozatem jednak jest to jeden z najważniejszych dokumentów dla poznania stosunku Schumanna do twórczości Chopina; jak zobaczymy, zawiera on sądy, do których Schumann w następstwie wciąż powracać będzie, powtarzając je tylko z pewnemi odmianami i z większą lub mniejszą siłą.

Zadziwiać może, że po tak entuzjastycznem przywitaniu wschodzącej gwiazdy Chopina Schumann tak długo zupełnie o nim milczał, nawet po założeniu „Neue Zeitschrift für Musik". Cała pierwsza połowa [7]) artykułu o Koncertach jest też zręcznem wytłómaczeniem i usprawiedliwieniem się Schumanna ze swego milczenia, połączonem zresztą z wycieczkami i ciętemi przycinkami pod adresem „nieproduktywnej krytyki" filisterskich czasopism muzycznych. Wydawać się może jakby Schumann po pierwszem oszałamiającem wrażeniu, jakie na nim wywarły kompozycje Chopina, ochłonął nieco i zajął wobec dalszej twórczości polskiego mistrza wyczekujące stanowisko. Tem cenniejsze jednak są te spokojniej już i objektywniej teraz wyrażone sądy Schumanna, a tak pełne czci, miłości i uwielbienia dla Chopina. Koncert f-moll stoi zdaniem Schumanna tak wysoko, że zaledwie dosięgnąć go można, aby ucałować rąbek jego szaty. W Chopinie widzi Schumann dziedzica ducha Beethovenów i Schubertów [8]), wita w nim jed

---

powyżej przytoczone daty ukazania się artykułu Schumanna i napisania listu Chopina. Jakkolwiekbądź sprawa ta się przedstawia, jedno zdaje się być pewnem: oto że imaginacja Schumanna-recenzenta Chopinowi „dziwną naprawdę" wydawać się musiała, i że określenie jego utworu jako „fantastycznego tableau" w przeciwstawieniu do zwykłych „każdych innych" warjacyj nie zyskało aprobaty Chopina. I nic dziwnego; podkładanie programów, anegdotyczne ilustracje jego utworów zawsze wydawać się musiały zbędnemi temu „muzykowi absolutnemu czystej wody".

[7]) Zatem nietylko cały pierwszy rozdział Florestana, ale i pierwszy ustęp rozdziału następnego, podpisanego imieniem Euzebjusza.

[8]) O Warjacjach op. 2 powiedział Florestan, że mogłyby być napisane przez Beethovena lub Schuberta; tutaj określa Euzebjusz sztukę Chopina jako prowincję w państwie beethovenowskiem, dodając, że „Chopin wprowadził ducha beethovenowskiego do sali koncertowej". Właściwy Schumannowi w wysokim stopniu zmysł historyczny (który H. Kretzschmar tak podnosi w swym artykule „R. Schumann als Aesthetiker", Jahrbuch Peters 1906, str. 72) tutaj go zawiódł. Więcej zbliża się Schumann do prawdy, gdy następnie powiada: „Chopin pobierał naukę u pierwszych mistrzów: Beethovena, Schuberta, Fielda". Że Chopin wiele się nauczył od Beethovena i Schu-

nego z przodowników w garstce tych, którzy śmiało walcząc z filisterstwem torują sztuce nowe drogi [9]), podnoszą ją na coraz wyższe poziomy, wskazują jej coraz szczytniejsze cele. Z uznaniem podnosi Schumann zwrot, jaki zdaje się dostrzegać w ostatnich dziełach Chopina, zwrot od ciaśniejszego ideału narodowego ku szerokim horyzontom ogólno-ludzkim, i zachęca go do wytrwania na tej drodze. Przy tej sposobności spotykamy się poraz pierwszy u Schumanna, nie z naganą jeszcze, ale z niejakiem zastrzeżeniem w stosunku do twórczości Chopina, a więcej jeszcze z pewną przestrogą: stwierdziwszy wybitny charakter polski wcześniejszych jego dzieł, i podniósłszy dodatnie strony tej ich właściwości, przestrzega Schumann Chopina przed zasklepianiem się w granicach „narodowościowych" [10]), przed zaściankowością, którąby mogła szkodzić jego lotom. Nadto sam ten charakter polski utworów przynosi według Schumanna nie same tylko plusy: „To pochodzenie Chopina, losy jego kraju rodzinnego tłómaczą nam jego zalety, ale też i jego wady. Gdy mowa o marzycielstwie, wdzięku, przytomności umysłu, gorącości i szlachetności uczuć, komuż nie stanie Chopin na myśli? Ale tak samo, gdy mowa o dziwaczności, chorobliwej ekscentryczności, a nawet o nienawiści i dzikości".

Jetsteśmy tutaj już dość daleko od bezkrytycznych uniesień, wywołanych u „Davidsbündlerów" Warjacjami na temat Là ci darem la mano. Zarzuty, jakie teraz Schumann stawia muzie chopinowskiej są wcale poważne, skoro, według Schumanna, wyliczone cechy ujemne są tak wybitne i tak już ogólnie znane, że wystarczy określić jakiś utwór jako pełen wybujałości, chorobliwej ekscentryczności, uczuć dzikich i nieujarzmionych, aby autorstwo jego zaraz przypisać można Chopinowi. Przygana ta wypływa tu może

---

berta, to nie ulega wątpliwości. Ale co innego jest „pobierać u kogoś naukę", a co innego być / „dzieciem jego ducha". Królestwo, które sobie Chopin stworzył, nie było też niczyjem „lennem".

[9]) Schumann uważał Chopina za bojownika w obronie nowych idej a przeciw wygodnemu konserwatyzmowi i obskurantyzmowi w muzyce. Dlatego też umieścił go wśród sylwetek swego „Karnawału", w którym Chopin znalazł się jako jeden z towarzyszy „Związku Króla Dawida". Jednak przy całej nowości, oryginalności, nawet rewolucyjności swej muzyki Chopin nie myślał wcale w a l c z y ć dla wprowadzenia nowego porządku a obalenia starego w pojęciach estetycznych. Nie bronił piórem swego credo artystycznego, nie wydawał manifestów w postaci przedmów do swoich dzieł i t. p Wątpić nawet należy, czy wiele dyskutował ustnie na ten temat. Wiemy bowiem, że Chopin wogóle nie był skłonnym do dyskusyj i nie lubiał nikomu narzucać swych przekonań i zapatrywań (p. Hoesick, „Chopin" 1927, II, 608 i 656). Dążył świadomie do stworzenia sobie „swego własnego nowego świata"; ale wyczarowawszy tę cudną krainę, nie myślał wcale jej opuszczać, aby zjednywać sobie prozelitów, przeciwnie, zamknął się w niej i w „wieży z kości słoniowej" wiódł swój arystokratyczny żywot samotnika, bardzo się w tem różniąc od Berlioza, Liszta i — Schumanna.

[10]) Bardzo trafne uwagi na temat tej przestrogi Schumanna umieścił dr. H. Opieński w swej książce o Chopinie, na str. 9.

trochę z tego usilnego dążenia Schumanna do bezwzględnej sprawiedliwości w ocenie i zupełnej objektywności, dążenia, które sprawia, że starający się o bezstronność krytyk czasem zdaje się poprostu wysilać, aby w ganionem dziele znaleźć coś do pochwały, a w uznawanem wyszukać słabszą stronę i w ten sposób uspokoić swoje sumienie. Zresztą zaraz złagodził Schumann to wyliczanie ujemnych cech twórczości chopinowskiej, stwierdzając, że nowsze dzieła Chopina zaczynają mniej silnie odbijać polskiego ducha narodowego w sobie, co pozwala wyciągnąć wniosek, że i wymienione jego „wady" także w słabszym już występują stopniu. Jak jednak zobaczymy, w następnych krytykach główne zarzuty, jakie Schumann stawia Chopinowi, dadzą się sprowadzić do tych, które tu spotkaliśmy po raz pierwszy.

Następna krytyka, o Triu op. 8 (Pisma, I, 201—202) stwierdza same tylko zalety (choć odnosi się do dawniej już opublikowanego utworu), podkreśla wielką oryginalność i niezwykle silną indywidualność kompozytora, podnosi znowu szlachetność i marzycielskość jego muzyki, wysławia jego zwycięską walkę z „filistrami i ignorantami" [11]). Jak widzimy, wszystko to Schumann już był poprzednio powiedział o Chopinie. (Wogóle Schumann często powtarza się w swych sądach i spostrzeżeniach, jak też i w zwrotach stylu). Za nowy uważaćby można ten rys, teraz skonstatowany przez Schumanna, że o ile Chopin—kompozytor we wcześniejszych dziełach robił pewne ustępstwa Chopinowi—wirtuozowi, to teraz gdy najtrudniejsze problemy techniczne stały mu się dziecinnie łatwemi, zwraca się, jako głęboko i prawdziwie artystyczna natura, ku prostocie. Ale i to w gruncie rzeczy powiedział już Schumann w artykule o Koncertach, gdy stwierdził, że Chopin zbliża się do ideału greckiej sztuki i ideału Mozarta.

Same pochwały (z wyjątkiem zarzutu pewnej rozwlekłości) zawiera również recenzja o „Gran Duo" (Pisma, I, 203—204), które Chopin napisał wespół z Franchommem na tematy z Roberta Djabła. Nazywając muzykę tego utworu salonową, przyznaje jej Schumann wdzięk i wykwintność w najwyższym stopniu, podnosi też zręczność, z jaką Chopin umiał uszlachetnić meyerbeerowskie melodje, i umiejętność nadania wszystkiemu, czego dotknie jego ręka artysty, pięnych kształtów, a zaklęcia w nich ducha, tchnienia w nie życia.

---

[11]) Prof. Jachimecki sądzi, że Schumann „w egzaltowny nieco sposób wychwala poetyczność i inne zalety" tego Tria („Fr. Chopin", str. 144). Ale sam prof. Jachimeck zbyt surowo znowu wyraża się o tej kompozycji, twierdząc, że indywidualność Chopina nie jest w niej widoczną. Jest ona bezsprzecznie przytłumiona; czuć tu brak swobody i skrępowanie formą sonatową z jednej strony, a bardziej skomplikowaną machiną zespołu z drugiej, mimo to jednak kompozycja pozostaje bądź co bądź „chopinowską", a w epoce, gdy się ukazała, nierównie oryginalniejszą jeszcze wydać się musiała. Że zresztą sam Chopin miał później niejedno do zarzucenia temu Triu, wiemy to ze świadectwa jego uczennicy, Fryderyki Müller. Z pewnością i Schumann z czasem mniej entuzjastycznie o niej byłby się wyraził.

W dalszych pismach Schumanna znajdujemy o Chopinie krótkie tylko wzmianki (Pisma, I, 213—214, 237; II, 22, 34—35), które nic zasadniczo nowego ani dla naszego tematu ciekawszego nie przynoszą. Podnieśmy tylko, że przyznaje Shumann Chopinowi pierwszeństwo na polu kompozycji nokturnów i warjacyj, podobnie jak to przedtem uczynił dla Koncertów. Na specjalną uwagę zasługuje jednak, z powodu wątpliwości, jakie się nasuwają, ustęp następujący (I, 237): „Chopin, jak się zdaje, doszedł wreszcie tam, gdzie Schubert był już dawno przed nim, chociaż ten ostatni jako kompozytor nie potrzebował dopiero zapomnieć w sobie wirtuoza, tamtemu zaś z drugiej strony wychodzi jego wirtuozostwo obecnie bardzo na korzyść. Florestan wyraził się raz trochę paradoksalnie, że w Beethovena uwerturze „Leonora“ leży więcej zadatków przyszłości aniżeli w jego symfonjach, co możnaby z większą słusznością odnieść do ostatniego Nokturnu Chopina w g-moll (z op. 15); ja czytam w niej najstraszniejsze wypowiedzenie wojny całej przeszłości“. Ostatnie zdanie pojmuje się zwykle tak, jakoby ono odnosiło się do chopinowskiego Nokturnu g-moll. Dlatego interpretowano je już nawet tak (p. Jonson, A. Handbook to Chopin's Works, Londyn 1905, str. 54), że — według Schumanna — Chopin w utworze tym zerwał ze swoją własną przeszłością, co byłoby tylko silniejszem wyrażeniem tej samej myśli, jaką znajdujemy w pierwszem zdaniu przytoczonego powyżej ustępu. Tymczasem zachodzi tu pewna pomyłka, polegająca na przeoczeniu, że Schumann nie powiedział tu „w nim“ (t. j. w Nokturnie), ale „w niej“ („in ihr“), co może odnosić się tylko do uwertury Beethovena. Coprawda z toku myśli oczekiwalibyśmy tu rzeczywiście zastosowania schumannowskiego powiedzenia raczej do kompozycji Chopina; może mamy tu do czynienia z błędem drukarskim, ale zauważyć należy, że już w pierwodruku tego artykułu w „Neue Zeitschrift für Musik“ (Nr. 38 z 1835 r.) znajduje się tu „in ihr“. Wskutek tego, na podstawie tekstu, jaki mamy przed sobą, słowa o „wypowiedzeniu wojny przeszłości“ można stosować do Nokturnu g-moll tylko jako wniosek z poprzednich twierdzeń Schumanna: jeżeli już „Leonora“ zrywa z przeszłością, to a fortiori Nokturn g-moll Chopina, który jest jeszcze bardziej „rewolucyjny“ od uwertury Beethovena. Ale „expressis verbis“ Schumann tego nie powiedział.

Przychodzimy znowu do jednego z dłuższych artykułów Schumanna (II, 48—50), a mianowicie do tego, który omawia drugą serję Etjud, op. 25 [12]). Znowu podnosi Schumann przedewszystkiem egzotyczność i niezwykłość,

---

[12]) Dziwnem jest, że w pismach Schumanna nie znajdujemy recenzji pierwszego zbioru Etjud, op. 10. Może omówił je w „Neue Zeitschrift“ kto inny. W każdym razie Etjudy są tem dziełem Chopina, które Schumann najczęściej wspomina w swych krytykach, zaliczając je do dzieł klasycznych w swoim rodzaju (I, 221; II, 5, 14, 48, 83, 148, 151, 180, 216; III, 97).

odrębną indywidualność Chopina jako kompozytora i wykonawcy [13]), a sąd właściwy o Etjudach formułuje w tych słowach: „Wszystkie one są dowodem tej śmiałej siły twórczej, jaka w nim tkwi, prawdziwe poematy, w szczegółach nie bez drobnych plamek, ale w całości zawsze potężne i przejmujące“ (II, 49). Następnie trochę nieśmiało dodaje Schumann, że ten drugi zbiór Etjud wydaje mu się mniej cennym od pierwszego [14], ale coprędzej dodaje, że nie świadczyłoby to zresztą o osłabieniu władz twórczych albo cofnięciu się Chopina, gdyż przeważna część nowo wydanych etjud powstała równocześnie z pierwszemi, a najlepsze w drugim zbiorze powstały właśnie najpóźniej. Trudno jest zgodzić się ze zdaniem Schumanna jakoby op. 25 mniejszą przedstawiało wartość niż op. 10. Taka n. p. Etjuda tercjowa z drugiego zbioru, może najoryginalniejsza ze wszystkich, nie ma ekwiwalentu w pierwszym zbiorze, a trzy ostatnie etjudy w op. 25 należą do najpotężniejszych i najwspanialszych rzeczy, jakie Chopin napisał wogóle: w op. 10 jedynie Etjudę rewolucyjną przeciwstawić im można. Dlatego sąd Schumanna zadziwia i zdaje się wskazywać na to, że u Schumanna zaczęły się budzić pewne wątpliwości względem twórczości Chopina.

Wątpliwości te mogłyby mieć źródło w pewnych spostrzeżeniach, które Schumann notuje w dalszym ciągu swego artykułu: „Ale to, że przyjaciel nasz obecnie wogóle mało tworzy, a dzieł większych rozmiarów już wcale nie, jest niestety także prawdą, a winnem jest temu zapewne w części rozpraszające życie paryskie“ [15]). Że w pierwszych latach pobytu w Paryżu

---

[13]) U Chopina pianisty podziwia Schumann, w zgodzie z innymi, przedewszystkiem nadzwyczajną oryginalność i poetyczność gry, jej eteryczność, subtelność i delikatność. por. II, 49 i 53, III, 20 i 21, p. też II, 231 i list Schumanna do Dorna pisany we wrześniu 1836 (Listy, II, 78), w którym jako wirtuoza stawia jednak wyżej Klarę Wieck.

[14]) Omawiając Etjudy Moschelesa op. 95 (II, 151 nast.), stawia Schumann już niejako ogólną zasadę, że późniejsze zbiory etjud tego samego kompozytora cieszą się mniejszem powodzeniem i słabszy wywierają wpływ od wcześniejszych. „Oba pierwsze zeszyty etjud Cramera, Chopina i t. d. widzimy na fortepianach o wiele częściej, aniżeli następne“. Jako przyczyny tego faktu podaje Schumann w pierwszym rzędzie rzeczywistą mniejszą wartość późniejszych utworów tego rodzaju, gdyż kompozytor wyczerpuje się w tak małej formie, albo się powtarza; z drugiej strony publiczność oczekuje stopniowania tam, gdzie już jego osiągnąć nie można. — Twierdzenie to dość ryzykowne, w zastosowaniu do Etjud Chopina op. 25 nie może być uznanem za trafne.

[15]) W liście do K. Montaga pisze Schumann (Listy, II, 102): „Właśnie otrzymałem nowe etjudy Chopina; są one jednak skomponowane już dawno temu. To smutne, że w czasie tych siedmiu lat, jakie on spędził w Paryżu, nic prawie nie zrobił“. — Schumann miał wogóle złe wyobrażenie o wpływie, jaki Paryż wywiera na rozwój talentów, dlatego z żalem także mówi o osiedleniu się St. Hellera w stolicy nad Sekwaną (Pisma. II, 237) i obawia się, że życie tamtejsze, tyle czasu pochłaniające, nie dozwoli rozwinąć się w pełni talentowi Hellera, który zamiast poświęcić się kompozycji orkiestralnej, symfonicznej, ograniczy się wyłącznie do fortepianowej (l. c., III, 132). Jeżeli w artykule o Koncertach Chopina Schumann podniósł jako bardzo szczęśliwe dla swobodnego rozwoju twórczości Chopina jego osiedlenie się w Paryżu, to miał na myśli tylko poli-

twórczość Chopina osłabła i lot swój nieco obniżyła, jest faktem, który nie da się zaprzeczyć. Przyczyną tego było jednak nie życie paryskie jako takie, jako Schumann i niektórzy biografowie Chopina utrzymują, ale specjalne ukształtowanie się stosunków życiowych, osobistych u polskiego kompozytora. Dlatego, na szczęście, przypuszczenie Schumanna, wyrażone na końcu artykułu o Etjudach, jakoby Chopin w okresie tym wypoczywał po przebytych burzach i zbierał siły do wędrówki ku dalekim, nowym horyzontom — okazało się słusznem i raz jeszcze potwierdziło trafną intuicję Schumanna. Równocześnie jednak sprawdzenie się tych horoskopów jest dowodem, że otoczenie nie odgrywało tu głównej roli, skoro w tem samem *milieu*, które nie uległo zasadniczej zmianie, twórczość Chopina rozkwitła na nowo, a nawet dosięgła takich wyżyn, na jakich przedtem nigdy jeszcze nie stała.

Na „muzyczno-historycznym balu u redaktora" (Pisma, II, 50—57) tańce Chopina obejmują aż trzy numery „programu", przyczem Polonez op. 22 stoi na ostatniem miejscu [16]). Sama postać Chopina stoi też w centrum zainteresowania; o nim głównie mówią goście zgromadzeni na tym oryginalnym balu, przyczem otrzymujemy zajmującą sylwetkę „marzącego wieszcza" przy fortepianie, a dalej symboliczny, bardzo romantyczny jego portret, na tle błyskawic, z prawem okiem zasłoniętem ręką (czyżby to miało oznaczać zamykanie oczu na przeszłość, świadome i dobrowolne zrywanie z nią?), z lewem zaś śmiało wpatrzonem w ciemność (t. j. zapewne te mroki, jakiemi przyszłość jest zasłonięta przed mniej przenikliwem spojrzeniem) [17]).

---

tyczną atmosferę. Artystycznego *milieu* Londynu nie ceni zresztą Schumann wyżej od paryskiego (l. c., II, 194 nast.), a Wiedniowi ma także wiele do zarzucenia (p. Listy, zwłaszcza, n. p. II, 138 nast.). Wogóle Schumann uważa za równie szkodliwy dla artysty pobyt w zbyt wielkiem środowisku, jak i w zanadto małem (p. Kretzschmar, l. c., 59). E. Poirée („Chopin", p. 38 s.) żałuje, że Chopin zamiast Paryża nie obrał sobie jakiego miasta niemieckiego na siedzibę; tam „mając przyszłość zapewnioną, przez zajęcie jakiego skromnie wynagradzanego stanowiska", byłby w kontakcie z mistrzami tej miary co Mendelssohn i Schumann, przez co genjusz jego byłby więcej dojrzał (!) i zrealizował życzenie Schumanna, tworząc dzieła, któreby dały całą miarę jego wielkości W przeciwieństwie do tego, A. Boschot w swem przemówieniu „Chopin et l'âme de la Pologne" (p. La Pologne, Paryż, 1—15.VIII.1926) błogosławi osiedlenie się Chopina w Paryżu, sądząc, że w Niemczech Chopin mógłby był się „zmendelssohnizować" (?!).

[16]) Zaznaczyć wypada wogóle, że jeśli Schumann omawia szereg utworów różnych kompozytorów, a wśród nich i Chopina, to temu ostatniemu wyznacza zwykle najwyższe miejsce (na początku lub na końcu artykułu, zależnie od tego, czy stopniowanie idzie w dół czy w górę) jako najwybitniejszemu.

[17]) Portret ten malowany został przez wielbicielkę Chopina, która nigdy nie widziała go w naturze, ale odtworzyła sobie jego postać wyłącznie tylko na podstawie jego muzyki, jako jej odbicie, i trafnie podobieństwo uchwyciła! Ładny to i bardzo romantyczny pomysł. Zdaje mi się jednak, że H. Kretzschmar (l. c., str. 61) idzie za daleko, jeśli przypuszcza, że Schumann na serjo przyjmował możliwość takiego faktu i tak ścisły związek między postacią twórcy a jego dziełem.

Artykuł ten, jeden z najoryginalniejszych i najartystyczniejszych w zbiorze Schumanna wogóle, jest równocześnie jednym z tych, które nam przedstawiają Chopina w najsympatyczniejszem świetle i trafne dają wyobrażenie, jaki nimb otaczał go dla jego wielbicieli, a zwłaszcza wielbicielek. Bezpośrednich sądów o kompozycjach Chopina jest w nim jednak mało; jedynie Bolero jest bliżej scharakteryzowane [18]).

Następny większy artykuł o Chopinie poświęcony jest jego op. 29, 30 i 31. Zaczyna on się jak następuje: „Chopin nie może już nic napisać takiego, aby przy siódmym, ósmym takcie nie musiało się zawołać: „To Chopin!" Nazwano to manierą i orzeczono, że Chopin nie idzie naprzód. Ale należałoby być wdzięczniejszym względem niego. Czyż to niezawsze ta sama potężna oryginalność, która tak świetnie przebija już w pierwszych jego dziełach, która was w pierwszej chwili oszołomiła, a później zachwyciła? A teraz, gdy was obdarzył szeregiem najrzadszych dzieł, gdy go łatwiej rozumiecie, żądacie, aby się nagle stał innym? Znaczyłoby to zrąbać drzewo, dlatego że co roku przynosi takie same owoce. A w dodatku u niego nie są to nawet te same: pień wprawdzie pozostaje ten sam, ale owoce są najróżnorodniejszemi w wyglądzie i smaku. I tak nie mógłbym naprzykład znaleźć drugiej kompozycji Chopina, którąby można porównać z wymienionem powyżej Impromptu" i t. d. (II, 161/2). Następnie zaś mówiąc o Mazurkach, powiada Schumann: „Choć ich Chopin napisał tak wiele, to jednak mało jest między niemi podobnych. Prawie każdy z nich ma jakiś odmienny poetycki rys, coś nowego w formie lub w wyrazie". Ta apologja Chopina przed zarzutem manjery i dziś jeszcze zasługuje na szczególną uwagę. Silna indywidualność Chopina, która znamię swe niezatarte wyciska na każdej jego kompozycji, pozwalając nawet w kilkutaktowem preludjum dostrzec „perełkowemi literami wypisane nazwisko genialnego twórcy" (są to właśnie słowa Schumanna), — przesłania nam nieraz jego wszechstronność. Widzimy go zawsze jednym, niedość dostrzegając, jak jest różnorodnym. A jednak jaka różnica między wirtuozem Rondów, a bardem Ballad, między twórcą Walców a genjalnym piewcą duszy polskiej Mazurków, między tkliwym, rozmarzonym, skarżącym się poetą Nokturnów a potężnym wieszczem Polonezów! Podziwiać trzeba, że zostając wciąż samym sobą, wypowiadając się zapomocą środków dostarczonych przez jeden tylko instrument, powracając często do tych samych form, Chopin tak różne stany ducha odzwierciedlać potrafi. Świadczy to zarówno o wielkiem bogactwie je-

---

[18]) Prof. Jachimecki (l. c., str. 124), który słusznie rehabilituje charakter hiszpański Bolera chopinowskiego, podnosi „pełen trafnej intuicji sąd Schumanna" o tym utworze. — Niecks uważa pochwały, jakie Schumann oddaje w tym artykule Walcowi op. 18, za zbyt entuzjastyczne. Walc ten wogóle spotyka się z pewnem lekceważeniem (p. Hoesick, l. c., I, 379). Ja przyłączam się raczej do tych, którzy, jak Weissmann, widzą w nim nawet genjalne rysy.

go życia wewnętrznego, o szerokiej skali jego uczuciowości, o świetności jego fantazji, jak i o mistrzostwie w opanowaniu środków wypowiadania się. Dość przejrzeć zbiór Preludjów lub Mazurków, aby się przekonać, jak zawsze ta sama potężna indywidualność co chwila z innej ukazuje się nam strony. Najlepiej to ocenić można, gdy się z tego punktu widzenia porówna twórczość Chopina z twórczością innych, niepoślednim zresztą talentem obdarzonych kompozytorów, którzy — jak St. Heller, T. Kirchner i t. p. — głównie lub wyłącznie pisali na fortepian: Chopin przewyższa ich pod względem różnorodności i bogactwa pomysłów w tym samym stopniu, w jakim góruje nad nimi oryginalnością i pięknością tychże.

Schumannowska obrona Chopina przed zarzutem jednostajności i powtarzania się jest cenną jeszcze i z następującego powodu. Oto Schumann sam tak często akcentuje niepospolitą indywidualność Chopina, jego zupełnie odrębne stanowisko wśród kompozytorów współczesnych, tak często głosi, iż słysząc nieznany sobie utwór Chopina natychmiast zgadnie się jego twórcę — że sprawia to czasem wrażenie, jakoby to miała być pewna wymówka i ujemna krytyka [19]). Recenzja opusów 29—31 rzuca najlepsze światło na zapatrywania Schumanna w tej mierze.

W krytyce z op. 33, 34 i 28 stwierdza Schumann (Pisma, II, 198 nast.), że Chopin rozwija się wciąż w kierunku coraz większej jasności i przejrzystości, przyczem zaraz jednak dodaje: a może nam to się tylko tak wydaje, bośmy się przyzwyczaili do jego stylu [20]). Zaczem chce Schumann powiedzieć, że może i poprzednie utwory Chopina stoją na tej samej wysokości i nie brak im zalet podniesionych dla świeżo wydanych. W każdym razie Mazurki op. 33 wydają się Szumannowi „popularniejszemi" od poprzednich. Walce op. 34 „innego rodzaju niż zwyczajne walce" mogą mieć tylko Chopina za twórcę. Krytyka Preludjów op. 28 jest tak często cytowaną, że poprzestanę tu na powtórzeniu z niej tylko tego zdania: „Jest też w tym zeszycie coś chorobliwego, gorączkowego, odpychającego". Widzieliśmy, że już w artykule o Koncertach Schumann dopatrywał się u Chopina cech podobnych; ale tu silniej się wyraża. Mimo to nazywa Schumann Chopina „najśmielszym, najdumniejszym duchem poetyckim ostatniej doby" i kończąc artykuł stosuje do Chopina słowa, z któremi Schiller zwraca się do genjusza:

„To, co ty czynisz, to, co tobie się podoba, jest twem prawem".

(Dokończenie nastąpi).

[19]) P. też m. i. zdanie Schumanna wśród jego aforyzmów (Pisma, I, 36): „Różne są rzeczy, którym się Chopin przypatruje, jednak przez sposób, w jaki to czyni, widok jest zawsze ten sam". Trzeba przyznać, że niebardzo szczęśliwie Schumann się tu wyraził; chciał on zapewne podnieść tę „wielość w jedności" u Chopina.

[20]) Ciekawem jest, że Rellstab, przez długie lata nieubłagany przeciwnik Chopina, właśnie w tym czasie zaczął się „nawracać", i przekonywać do tego, co go dawnej tak raziło i gniewało u Chopina (p. Hoesick, l. c., I, 499).

Stanisław Furmanik (Warszawa)

PRÓBA WYZNACZENIA PRZEDMIOTU MUZYKI

Zasadniczą pobudką do napisania niniejszego szkicu stała się książka profesora Moskiewskiego Państwowego Konserwatorjum A. F. Łosewa — *Muzyka kak predmiet łogiki. — Moskwa 1927, Izdanje awtora.* Z niej czerpię zasadnicze pomysły i ogólny kierunek rozważań.

Wspomniałem o tem dlatego, by uniknąć ewentualnego zarzutu plagjatu, którym tak często dzisiaj się szafuje. Czytelnik, który zna pracę Łosewa, spostrzeże z ławością, że szkic mój nie jest zwykłym skrótem i streszczeniem. Różnice między moim szkicem, a wymienioną pracą musiały zajść z następujących względów: 1⁰ powtarzam pewne wywody Łosewa tak jak je rozumiem, 2⁰ cały szereg momentów odrzucam, jako nie odpowiadających mi, 3⁰ wprowadzam do mego szkicu szereg momentów niezbędnych dla mego celu, a których w pracy Łosewa niema zupełnie. W tekście szkicu z uczonym rosyjskim nie polemizuję, ani go nie cytuję, gdyż, mając na widoku samo zagadnienie, obojętnem mi jest komu przypada zaszczyt autorstwa tej czy innej myśli. Cały ewentualny mój dorobek myślowy gotów jestem odstąpić prof. Łosewowi, z tem zastrzeżeniem, że to wszystko, czego by się on wyparł, przyjmuję na mój rachunek.

O bardzo bogatych i nowych koncepcjach, dotyczących zagadnienia kultury w sferach naukowych niemieckich, może się czytelnik bliżej poinformować w doskonałej pracy Bogdana Suchodolskiego: *Przebudowa podstaw nauk humanistycznych. Skład główny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1928. Odbitka z tomu IV Przeglądu Historycznego pracy p. t. „Stan badań nad metodologją humanistyki w Niemczech“.*

W szkicu moim posługuje się niektóremi wywodami ze studjum B. Suchodolskiego, co zresztą zostało zaznaczone w odpowiedniem miejscu tekstu.

Szukanie zadawalniającej odpowiedzi na pytanie: czem jest i jakim jest przedmiot muzyki, ów pierwotny i czysty substrat, tworzący istotny składnik każdego dzieła muzycznego, tajemniczy materjał, który wola twórcy wyraża w empirycznych formach muzyki, stanowi zagadnienie odwieczne. Pociągało ono i prawdopodobnie pociągać będzie zawsze umysł ludzki, a rozwiązania, zadawalniające daną jednostkę, lub nawet daną epokę, okażą się niewystarczające dla pokoleń następnych. To też szkic niniejszy nie rości sobie pretensyj do ostatecznego roztrzygnięcia kwestji; chodzi raczej o postawienie zagadnienia i przedyskutowanie go w określonych granicach.

Jak ryba w wodzie, tak człowiek pogrążony jest całkowicie w odmęcie najróżnorodniejszych przedmiotów, których sumę nazywamy światem. Tę różnorodną mnogość przedmiotów możemy dzielić na odpowiednie klasy, zależnie od przyjętej zasady podziału. Tak np. możemy wyróżnić olbrzymią klasę przedmiotów istniejących (czy też stwarzanych) zupełnie niezależnie od człowieka, od równie olbrzymiej klasy przedmiotów, do istnienia których

przyczynia się w jakiśkolwiek sposób człowiek: świat natury i świat kultury. A oto inny podział: klasa przedmiotów fizycznych i klasa przedmiotów psychicznych. Jakiekolwiek jednak będziemy wprowadzali podziały, teoretyczne, czy te, do których zmusza nas praktyka życia w intuicyjnej trójwymiarowej przestrzeni, oczywistą jest rzeczą, że klasy przedmiotów w konkretnej rzeczywistości nie występują nigdy jako całości zamknięte i ściśle od siebie izolowane. Przeciwnie, każdy wycinek rzeczywistości jest zawsze mechanicznym lub organicznym zespołem przedmiotów, doświadczanych jako różne. To też, by badać przedmiot jakiś, jeśli nie chcemy popaść w labirynt sprzeczności, należy odrzucić to wszystko, co do niego nie należy, choćby to nawet były elementy ważne jako *warunki* jego empirycznego istnienia.

W badaniu przedmiotu muzyki obowiązuje taż sama zasada. Dlatego też należy go nasampierw oczyścić ze wszystkich elementów pozamuzycznych.

W fizycznej próżni nie mogą powstawać żadne głosy, szmery, dźwięki, czy tony. To też powietrze i ruch fal powietrznych jest niezbędnym warunkiem realnego doznawania muzyki. Zachodzi jednak pytanie: czy akustyczne podstawy muzyki określają nam istotę przedmiotu muzyki? Prosta obserwacja wskazuje, że nie. Przecież, słuchając muzyki, nie obchodzi nas nic powietrze ani jego fale. Nie słyszymy i nie widzimy tych fal, a człowiek niewykształcony wogóle nie będzie wiedział o istnieniu czegoś podobnego. Jeśli zaś w czasie koncertu myśl naszą skierujemy na te zagadnienia, oczywistą jest rzeczą, że przestajemy wtedy słuchać muzyki, by oddać się obserwacjom i dysertacjom fizykalnym Tak jak chemiczne właściwości farb, których użył malarz do swego obrazu, nic nam nie mówią o artystycznej istocie obrazu, podobnie prawa akustyki nie określają i nie mogą określić fenomenu muzyki, charakteru jej przedmiotu. Uzyskane tą drogą wiadomości należą do fizyki, stanowią część nauki o materji, a nie muzykę.

Podobnie rzecz się przedstawia z fizjologicznemi podstawami muzyki. Oczywiście, aby realnie doznawać muzyki, trzeba aby sprawnie działał nasz aparat słuchowy i skomplikowany system nerwowy. Płynąca fala dźwięków, uformowana w pewną strukturę muzyczną, staje się bodźcem dla naszych nerwów, powodując w nich pewne procesy fizjologiczne. Ale „treść" tych procesów nie ma żadnego związku istotnego z treścią muzyki i nic nam nie powie o charakterze jej przedmiotu. Podobnie jak w przypadku z akustyką, tak i teraz będziemy mieli do czynienia nie z muzyką, lecz z fizjologją.

Napozór psychologja zdaje się określać istotę przedmiotu muzyki, ale tylko napozór. Przypuśćmy, że słuchamy drugiej części fortepianowego koncertu Czajkowskiego. W przeżyciu dadzą się zaobserwować wyraźnie następujące elementy: pewne zabarwienie uczuciowe, jakieś niedokładnie skonkretyzowane sądy, wrażenia ciepłej, spokojnej, księżycowej nocy, wresz-

cie nikłe zarysy obrazów jakiejś fikcyjnej Wołgi (te ostatnie skojarzenia wywołuje rosyjskość autora). Czy to „prywatne“ przeżycie stanowi przedmiot muzyczny danego utworu? Jak dalece nie, wskazuje na to doświadczenie zaobserwowane przy tym samym urywku z tą samą osobą. Jest ona np. zmęczona po całodziennej pracy, reaguje więc kapryśnie. Pewne partje osoba ta słyszy, inne wymykają się jej percepcji, spływają jak woda po szkle. Całość odczuwa jako przerywaną, poszarpaną, potęgującą znużenie. Czy przez to utwór Czajkowskiego jest chaotyczny i porwany, czy jego treścią jest znużenie i kompleks denerwujących przebiegów uczuciowych?

Psychologja, której zadaniem jest badanie i ustalanie praw w zjawiskach psychicznych, powstających pod wpływem takich czy innych bodźców zewnętrznych, lub wewnętrznych, nie mówi i nie może nam nic powiedzieć o charakterze przedmiotu muzyki. Jest ona bowiem jeszcze jedną dziedziną, określającą warunki realnego doznawania muzyki, dziedziną inną niż sama muzyka.

Powszechność praw, które ustala fizyka (akustyka), fizjologja i psychologja powoduje, że te nauki nietylko nic nie mówią ale, jak już zaznaczyłem, nie mogą nic powiedzieć o istocie przedmiotu muzyki. Prawa akustyki odnoszą się przecież nietylko do muzyki, ale i do wszelkich szmerów, istniejących w naturze. Między tonami i szmerami zachodzi różnica ilościowa, nie jakościowa, dająca się wyróżnić na podstawie tych samych praw. Jeśliby zaś akustyka miała coś twierdzić specyficznego o przedmiocie muzyki, musiałaby posiadać odmienne prawa dla muzyki i dla tego, co, będąc zjawiskiem akustycznem, muzyką nie jest.

Fizjologja i psychologja nie znają dotychczas całkowitego, w najdrobniejszych szczegółach zaobserwowanego przebiegu badanych przez siebie procesów. Już ten fakt osłabia zaufanie do tych nauk, jako podstaw, wyjaśniających istotę przedmiotu muzyki. Przypuśćmy jednak, że i fizjologja i psychologja osiągnęły całkowitość swego poznania. Nasuwa się wtedy ten sam zarzut co i przy akustyce, mianowicie, że operują one prawami ogólnemi, które stosują się do wszystkich zjawisk, przez nie objętych. Istota reakcji psycho-fizjologicznej na poezję jest taka sama jak na muzykę. I tu i tam będziemy mieli pewne zabarwienia uczuciowe, pewne skojarzenia wyobrażeń, odpowiednie „zaburzenia“ w organiźmie. Nawet odrębność organów nie jest dostatecznym czynnikiem izolującym, czego dowodem np. słyszenie barwne. Zatrzymajmy się jeszcze na samej psychologji. Każde dzieło muzyczne jest dziełem sztuki (złem, czy doskonałem, to w tej chwili obojętne) Psychologja, chcąc mieć prawo do wyjaśnienia charakteru przedmiotu muzyki, musiałaby posiadać odrębne prawa dla procesów estetycznych i nieestetycznych. Ale tak nie jest. Przeżycia kupca, który ogląda z pagórka dopiero co nabyty las, są co do swej istoty takie same jak malarza, który z tego samego miejsca i w tym samym czasie maluje ten las. I jeden i drugi

dokonywują pewnych operacyj myślowych, coś postanawiają, czują radość, rozkosz, lub smutek, zawód. I jedno i drugie, indywidualnie różne, przeżycie wyjaśnia się temi samemi prawami. Co więcej, nic nie przeszkadza, aby w pewnym momencie malarz począł „przeżywać“ las jak kupiec, a kupiec jak malarz.

Dotychczasowe rozważania dają, jak sądzę, dostateczną rękojmię, że fizyka, fizjologja, psychologja są elementami pozamuzycznemi i jako takie należy je usunąć w poznawaniu przedmiotu muzyki. Każda z tych dziedzin ważna jest jako warunek realnego doznawania muzyki, ale muzyką nie jest. Jako nauki o warunkach są dla muzyki pożyteczne, przyczem akustyka najbardziej. Ona daje wskazówki, jak należy budować sale koncertowe, ważna jest przy nauce o instrumentach nietylko dla ich wytwarzania, ale i posiłkowania się niemi przez kompozytora. Musi on znać i rozumieć przyczyny ich barwy, skali, możliwości wydobywania pojedyńczych tonów, lub akordów. W przeciwnym bowiem razie może się zdarzyć wypadek, który istotnie miał miejsce w dzieciństwie jednego z kompozytorów współczesnych, że kazał on w swej partyturze trąbkom brać akordy, skrzypcom zaś takie kombinacje dźwiękowe, które były fizyczną niemożliwością.

Wyeliminowanie czynników akustycznych, fizjologicznych, psychologicznych z empirycznie danego zjawiska zwanego muzyką dostatecznie określa nam czem przedmiot muzyki nie jest. Z kolei należy przejść do ważniejszej, bo pozytywnej strony zagadnienia.

Jako najbardziej bezpośredni wniosek z dotychczasowych rozważań wysuwa się twierdzenie, że przedmiot muzyki ma charakter pozaprzestrzenny. I to jest dość oczywiste. Nawet przeciętny „zdrowy“ rozsądek pojmuje, że miary długości, szerokości i wysokości nie nadają się do przedmiotu muzyki. Z chwilą jednak, gdy zdejmiemy zeń kataraktę przestrzeni, wyłania się przedziwna, monstrualna fantastyczność tego przedmiotu. Bo jeśli niema przestrzeni, znikają nietylko cechy płaszczyzny lub bryłowatości, ale i ciężar, barwność, twardość, szorstkość i t. p. Pozostaje jakość bezkształtna, nieuformowana, do której nie da się zastosować żadne określenie fizycznego przedmiotu. W bycie muzycznym niema takiego przedmiotu, który możnaby nazwać. I ze stanowiska przedmiotów przestrzennych jest to dźwięczące, puste nic.

Być może jednak, że w muzyce dadzą się zauważyć jakieś ukształtowania pozaprzestrzenne. Wszak pierwsze lepsze pojęcie matematyczne, liczba np., nie ma nic wspólnego z charakterem przedmiotów fizycznych; mimo to jest ono czemś określonem, ograniczonem, ukształtowanem.

Ale i takich ukształtowań (logicznych) nie znajdziemy w bycie muzyki. Jej przedmiot jest absolutną bezkształtnością, płynnym przelewającym się chaosem. Niema w nim odgraniczeń, przedziałów, części, przeszłego i przyszłego. Panuje w nim absolutna zlewność jak w strumieniu, który teore-

tycznie rozdzielić możemy na miljardy kropel różnych, a zarazem tożsamych, gdzie można mówić o przypływających i przepływających falach, które są jedną i tą samą wodą, która wciąż płynie i wciąż jest. Nieustanny ruch, dążność, dynamizm, a zarazem czcza jednolitość, zespolenie wszelkich przeciwieństw i antynomji — oto charakterystyczne rysy przedmiotu muzyki.

Mówiąc o absolutnej bezkształtności, chaosie i zlewności przedmiotu muzyki, nie należy mieszać z tem określonych i empirycznie uchwytnych form danego utworu muzycznego. Zaczynamy przeżywać go w ściśle określonym czasie i miejscu, słyszymy konsekwentne układanie się i rozwijanie motywów, ujmujemy całość owej płynącej architektury, według plastycznego określenia Schlegla. Ale to, co nasyca, wypełnia, ożywia owe kształty, samo jest bezkształtne, jest przeciwieństwem kształtu, pojmowanego w kategorjach naturalistyczno-logicznych.

Aby się oswoić z tym przedziwnym i fantastycznym dla codziennego rozsądku przedmiotem muzyki, przeprowadzimy jeszcze jedną obserwację.

Wydaje się to nam zupełnie naturalne, że np. molierowski Skąpiec wywołuje w nas różnego rodzaju wstrząsy: śmiejemy się, doznajemy wstrętu, współczucia, opanowuje nas patos ponurego tragizmu, formułujemy ściśle określone myśli, widzimy przedmioty, osoby. Poczucie naturalności opiera się na tem, że wszystko to stanowi zawartość treści czyli przedmiot francuskiego arcydzieła. Harpagon jest śmieszny, godny współczucia i t. d., mamy ukazane w dziele pewne przedmioty, osoby, wypowiadające myśli. Jednem słowem między przedmiotem utworu, a naszem przeżyciem konstatujemy „związek przyczynowy“, nawet taki sam, być może, jaki zachodzi między potarciem zapałki o boczną ściankę pudełka, a wybuchem płomienia.

Dlaczego jednak utwór muzyczny, którego przedmiot nie zawiera żadnych skonkretyzowanych jakości, może wywołać i wywołuje analogiczne przeżycia? Na pierwszy rzut oka jest w tem coś paradoksalnego. Muzyka wyciska łzy bez konkretnego powodu, zapala odwagę i męstwo, wznieca tęsknotę i miłość nie wiadomo do kogo czy do czego, pobudza naszą myśl i wyobraźnię, choć ani myśli, ani obrazów niema w danym utworze. Dla ścisłości zauważymy, że z jednej strony zmysłowa pobudliwość dźwięków nie stanowi dostatecznego wyjaśnienia, jak z drugiej — histeryczne skłonności niektórych słuchaczy.

Paradoksalność ta rozwiązuje się jednak w świetle pojmowania przedmiotu muzyki jako absolutnej bezkształtności i płynnego, sprzecznego w sobie chaosu.

Była mowa o tem, że pewną mnogość dźwięków, składającą się na dany utwór muzyczny, ujmujemy jako całość skończoną, jednolitą i skonstruowaną, a równocześnie jako coś płynnego i bezkształtnego. Otóż ta druga właściwość nie jest obcą przedmiotom przestrzennym, choć nie narzuca się

z taką wyrazistością codziennemu doświadczeniu. W żadnym chyba wypadku poczucie jedności i niezmienności przedmiotu nie występuje tak silnie jak w poczuciu jedności naszej osobowości. A jednak czem jestem „ja“ jako ów indywidualny przedmiot przestrzenny? Oto nieustanną falą procesów biologicznych i psychicznych. Ciągle w mem ciele coś zamiera i rośnie i niema ani jednej chwili, aby było ono identycznie tem samem, niezmienionem. W mej duszy ciągle nowe myśli, akty woli, uczucia, postrzeżenia uśmiercają poprzednie. I między temi procesami niema granicy, jak niema granicy między kroplami, składającemi się na strumień. Wszystkie indywidua przestrzenne podlegają temu samemu „prawu“; nawet kamień jest ciągle nie ten sam, pod wpływem warunków zewnętrznych. Niedająca się rozgraniczyć zmienność i procesualność zachodzi nietylko w obrębie indywidualnych rzeczy. Zarówno „ja“, jak każdy inny przedmiot, jesteśmy wyznacznikiem nieskończonej ilości bodźców zewnętrznych, wskutek czego skończona jedność indywidualnych przedmiotów zostaje rozbita. Pozostaje skłębiona irracjonalna, chaotyczna masa czegoś, co stanowi fundament rzeczywistości. Z tej masy dopiero tworzy nasza myśl mniej lub więcej uporządkowany świat.

Tak więc u podstawy naszego stosunku do rzeczywistości zdaje się leżeć konieczność bezkresnego, amorficznego élan vital. I na tem polega wspólny mianownik rozstrzygający paradoksalność przeżywania muzyki. Bezkształtny przedmiot danego utworu muzycznego musimy skonkretyzować w subjektywny kompleks jakości psycho-fizycznych, jeśli chcemy by on dla nas istniał jako coś pełnego i „rozumianego“, a nie jako luźny zbiór wrażeń słuchowych. I odwrotnie taka czy inna konkretna „treść“, którą twórca chce wyrazić za pośrednictwem form dźwiękowych, rozpływa się w płynną, nienazwaną bezkształtność, aktualizowaną i konkretyzowaną subjektywnie przez słuchaczy. W świetle ostatnich rozważań otrzymuje roztrzygnięcie zagadnienie t. z. muzyki programowej. Jako zasada nie ma ona sensu, gdyż nie znajduje punktu oparcia w charakterze przedmiotu muzyki. Ale jako „prywatny“ wyraz przeżyć autora lub słuchacza ma swą „prywatną“ rację bytu. Dlatego również możemy mówić bez przenośni o pierwiastku muzycznym w plastyce i poezji.

Dotychczasowemu *sposobowi* wyznaczenia przedmiotu muzyki, pojmowanemu jako płynny, ciągle zmienny, bezkształny chaos, można zarzucić zasadniczą niekonsekwencję. Mianowicie, eliminując z jakiegokolwiek utworu muzycznego elementy fizyczne, fizjologiczne i psychologiczne, temsamem nadaliśmy przedmiotowi muzyki charakter czegoś absolutnie niematerjalnego. Z drugiej strony, zdejmując kataraktę przestrzenności, co się da zastosować do każdego konkretnego przedmiotu, a nie tylko do utworu muzycznego, otrzymujemy wprawdzie coś płynnego, zmiennego i bezkształtnego, ale owo coś jest masą materjalną, cielesną, takim bezkształtnym chaosem

jakiego w swej prymitywnej świadomości doznaje niewątpliwie niemowlę.

Przedmiot muzyki nie jest takim materjalnym, bezkształtnym chaosem, ma on charakter przedmiotu idealnego. Że tego rodzaju przedmiot istnieje i jest możliwy, na to wskazuje nam matematyka.

Aby wykazać idealność przedmiotów matematycznych, wystarczy stwierdzić, że jeśli trójkąt geometryczny nie ma nic wspólnego z tym czy tamtym przedmiotem fizycznym (choćby nawet trójkątnym), to tembardziej takie pojęcie jak wielkość, liczba, które tworzą fundament matematyki. Żeby nie wiem ile potęgi woli, chcenia wydobywał ze siebie matematyk, każde twierdzenie matematyczne będzie prawdziwe lub fałszywe niezależnie od tej woli i istnieć będzie samoistnie, niezależnie od wszystkiego, co leży poza idealną sferą matematyki.

Ponieważ coś identycznego stwierdziliśmy z przedmiotem muzyki, więc idealność sfery łączy go z matematyką. Możemy nawet pójść dalej i postawić twierdzenie: przedmiot muzyki jest identyczny z przedmiotem matematyki.

Ale jeśli tak jest, to niema żadnej różnicy między matematyką, a muzyką, a przecież nikt, mający zdrowe zmysły, gdy słucha muzyki, nie będzie się wahał ani chwili co do tego, że jest na koncercie, a nie na wykładzie matematyki i odwrotnie.

Słuszność naszego twierdzenia zależy całkowicie od rezultatów, jakie przyniesie zbadanie istoty i charakteru przedmiotu matematyki.

Weźmy pod uwagę najprostszy szereg, mianowicie szereg liczb naturalnych: 1, 2, 3, 4 .... Ma on jak widzimy swój początek (granica jest liczba *1*), ale nie ma końca, bo żadna liczba nie może się stać jego granicą górną. Dlatego oczywistą jest rzeczą, że ze znanych nam działań dodawanie i mnożenie stosuje się do tego szeregu bez żadnych przeszkód. Jakąkolwiek liczbę całkowitą a dodamy do liczby całkowitej b otrzymamy całkowitą liczbę c, która musi się znaleźć w naszym szeregu ($a + b = c$; $b + a = c$). Podobnie przy mnożeniu: $a \cdot b = d$; $b \cdot a = d$. Sprawa komplikuje się z odejmowaniem. Bo gdy odejmiemy np. $5 - 5$ to rezultat nie znajdzie się w naszym szeregu. Dla tego wypadku odejmowania trzeba stworzyć liczbę nową, zwaną zerem. W wypadku odejmowania takim jak $4 - 5$ musimy stworzyć liczbę ujemną (-1). Wreszcie z zastosowaniem dzielenia wyniknie konieczność istnienia liczb ułamkowych.

W ten sposób widzimy, że nasz prosty szereg liczb całkowitych bardzo wydatnie się zmienił. Możemy to sobie uzmysłowić geometrycznie. Bierzemy linję prostą. Pewnemu punktowi na tej prostej będzie odpowiadała liczba *0*. Po prawej stronie zera będą leżały punkty, odpowiadające liczbom dodatnim całkowitym i ułamkowym, po lewej — liczbom ujemnym, całkowitym i ułamkowym. Możemy teraz sformułować aksjomat: każdemu punktowi, leżącemu na prostej liczbowej odpowiada pewna liczba (dodatnia,

ujemna, całkowita, ułamkowa, lub zero). Zachodzi jednak pytanie: czy każdej liczbie odpowiada punkt na prostej liczbowej? Okazuje się, że nie. Zauważmy: $2^2 = 4$; również $(-2)^2 = 4$; dlatego $\sqrt{4} = 2$. Ale jaką liczbę otrzymamy z $\sqrt{-4}$? To będzie liczba, która nie może leżeć na naszej prostej liczbowej. Liczby tegu typu nazywają matematycy urojonemi. Tak więc oprócz liczb, znajdujących odpowiedniki na prostej liczbowej, istnieją jeszcze liczby urojone, które mogą w inny sposób znaleźć swe uzmysłowienie geometryczne. Ten popularny zakres teorji liczb wystarcza dla naszych celów, zatrzymamy się więc na nim. Jeszcze tylko zwrócę uwagę na to, jak matematyk, operując na danym sobie tworze matematycznym (szereg liczb naturalnych), gdy natykał się na trudności, przezwyciężał je poprostu, tworząc nowe gatunki liczb. Otrzymywał przytem bardzo proste, jasne, ścisłe definicje; np., zero jest to liczba, stanowiąca granicę liczb dodatnich i ujemnych. My musimy spojrzeć na te twory nieco inaczej.

Niewątpliwie jedność, dwa, trzy i t. d. są to ściśle odgraniczone kształty logiczne (myślowe). Zawartością tych kształtów jest wielość. Jedność jest to taki kształt logiczny, którego zawartość wielościowa równa jest jedności dwa — którego zawartość równa się $1 + 1$ i t. d. Jaka jest jednak zawartość kształtu matematycznego, zwanego zerem? Zero to nic, jeśli chodzi o ilość zawartości. A jeśli jest „nic", to jak może być czemś t. z. choćby kształtem matycznym? A jednak jest takim kształtem, jest liczbą. Ta przedziwna liczba zero wskazuje, że pewien „wycinek" bytu matematycznego w swem wewnętrznem jądrze jest sprzeczny. Poszukajmy czy i w innych „okolicach" nie znajdziemy podobnych, lub o innym odcieniu sprzeczności. Szereg liczb, uzmysłowiony prostą liczbową, jest absolutnie gęsty, niema w nim żadnego momentu przerwy, jest jednolity. Ale z drugiej strony, jakakolwiek liczba ułamkowa, zawarta np. w przedziale dwa—trzy, nieskończenie rosnąc i nieskończenie malejąc, nigdy bez „skoku" nie stanie się trójką i dwójką. Zawsze bowiem możemy pomyśleć jeszcze mniejszy ułamek, który przedzieli ją od tych granic. I tak w każdym przedziale. A więc szereg liczb jest z jednej strony absolutnie nieprzerwaną jednolitością i z drugiej — absolutną rozdzielnością. Stąd zaś dalszy wniosek: szereg liczb jest zbiorem absolutnie sztywnych i niezmiennych kształtów, a zarazem naładowany jest ruchem, dążnością, zmiennością. Idźmy dalej. Zbiór, zwany szeregiem liczb umysłowiony przez prostą liczbową, jest pewnym kształtem myślowym i jako taki ma swoje idealne granice. Ale nietylko jego prawy i lewy kraniec giną w bezkresach nieskończoności, ale i każdy jego moment jest potencjalną nieskończonością. A tam, gdzie niema granic, niema kształtu.

Mając na uwadze powyższe sprzeczności, musimy jednak zwrócić uwagę na subtelną dystynkcję. To zawartość kształtów zawiera w swem łonie sprzeczności, ale one same sprzecznemi, t. z. fałszywemi, nie mającemi

logicznej racji bytu, nie są. Byt matematyczny, czyli przedmiot matematyki, sam w sobie, po zdjęciu zeń ukształtowań logicznych, jest sprzeczny, bezkształtny, chaotyczny, płynny, absolutnie zlewny i nieustannie zmienny. A to są cechy bytu muzycznego, czyli przedmiotu muzyki. Więc przedmioty muzyki i matematyki są nietylko jednakowe co do idealności sfery, ale są tem samem.

Jeśli tak, to niema różnicy między muzyką i matematyką. Ale przecież nikt, o zdrowych zmysłach, znajdując się na koncercie, ani chwili nie zawaha się co do tego czy słucha muzyki, czy też wykładu matematyki. Na czem więc polega różnica między temi dwiema dziedzinami? Byt muzyczny i byt matematyczny jest ten sam. I tylko nasza świadomość ujmuje ten byt inaczej, gdy chodzi o muzykę, inaczej, gdy chodzi o matematykę .

Jądrem naszej świadomości jest intelekt. Jak każde zjawisko, ma on właściwe sobie płaszczyzny, które, mogąc działać zasadniczo niezależnie, występują naogół wspólnie. Najważniejszemi z nich są: rozum i intuicja. Właściwość poznawcza rozumu jest tak ukształtowana, że gdy przystępuje do oglądu jakiegokolwiek przedmiotu, ujmuje go w szereg stwarzanych, lub już dawniej stworzonych pojęć. Poznawcza zaś działalność intuicji jest bardziej bezpośrednia, stanowi ogląd czysty, właściwy czystej kontemplacji i mistyce.

Gdy intelekt nasz ma do czynienia z owym idealnym, bezkształtnym i chaotycznym w swej istocie przedmiotem, wyznaczeniu którego poświęcamy szkic niniejszy, w wypadku rozumowego nastawienia otrzymujemy konstrukcje i systemy matematyczne, zaś w wypadku przeciwnym (nastawienie intuitywne) muzykę. Zarówno z jednym, jak z drugim aktem oglądu łączą się pewne uczucia i nastroje. Gdy jednak w matematyce element logiczny wysuwa się na plan pierwszy, przysłaniając zabarwienia nastrojowe [1]), w muzyce, przeciwnie, owe zabarwienia wysuwają się na plan pierwszy, co dało powód do twierdzenia, że przedmiotem muzyki są uczucia i nastroje.

Zaistnienie w naszej duszy takiego aktu muzycznego, lub matematycznego dalekiem jest jeszcze od komponowania i tworzenia dzieł, które się uzewnętrzniają i przybierają określone empiryczne kształty. Subtelne i skomplikowane zagadnienie wyrazu pewnych tworów duchowych w artystyczne lub naukowe kształty przekracza już jednak granice, zakreślone przez szkic niniejszy.

Dotychczas zostały zmontowane dwa zasadnicze przęsła rozumowań, dotyczących przedmiotu muzyki: 1° zdjęcie katarakty przestrzenności ukazało nam chaotyczną bezkształtność przedmiotu muzyki, 2° zestawienie z matema-

---

[1]) Jednak niekoniecznie. Znany jest fakt, że Newton po dokonaniu odkrycia swego powszechnego prawa grawitacji, tak był wzruszony, że nie czuł się na siłach sprawdzić swego odkrycia w obliczeniach liczbowych i rozkazał je wykonać swym uczniom.

tyką — jego charakter idealny i identyczność z matematyką, jeśli chodzi o charakter przedmiotu. Ponieważ zdjęcie przestrzenności jest operacją, która się da zastosować do każdego przedmiotu empirycznego, więc w tym wypadku wyłoniło się podejrzenie, czy przedmiot muzyki, mimo przeciwnych intencyj wywodu, nie jest jakąś materjalną, bezkształtną masą. Zestawienie z matematyką to podejrzenie usunęło. Ale w tym wypadku nasuwa się nieufność przeciwna. Ktoś, zajmujący opozycyjne stanowisko względem całości dotychczasowych wywodów, przyzna im, być może, logiczną, formalną konsekwencję, zauważy jednak, że ów przedmiot muzyczny ma jeden „bagatelny feler“, że poprostu nie istnieje. Jest to skonstruowana pusta abstrakcja, której nic w żadnej rzeczywistości nie odpowiada. Wyłania się w ten sposób zagadnienie decydujące, najważniejsze: trzeba dowieść, że przedmiot muzyki istnieje, t. z., że jest przedmiotem realnym.

Przedmiot muzyki nie podlega empirycznemu doświadczeniu, daje się ująć w czystym oglądzie intelektualnym i badać tylko drogą operacyj logicznych lub djalektycznych. Ale z tego nie wynika, aby musiał być pustą abstrakcją. W przeciwnym bowiem razie musielibyśmy przyjąć, że empiryczne przedmioty badań nauk przyrodniczych są również pustą abstrakcją. U dna wszelkiego badania leży maszyna logiczna. Zmysły, które stanowią najprymitywniejsze narzędzie udostępnienia badanego przedmiotu, okazują się niewystarczające. To też nauki przyrodnicze wytworzyły sobie mnóstwo bardzo subtelnych i czułych aparatów (mikroskopy, sejsmografy, aparaty chwytające odchylenia promieni etc.).

Te spotęgowane oczy, uszy, czy dotyk pozwalają dokładniej obejrzeć przedmiot badany. Jednakże „obraz“, uzyskany tą drogą, bez udziału maszyny logicznej intellektu nie miałby żadnego znaczenia. Tak więc ów pierwiastek logiczny, można powiedzieć „stwarza“ sam przedmiot. Scholastycy średniowieczni popełniali często zasadniczy błąd. Abstrahując z danego empirycznie przedmiotu jego cechy, tworzyli pojęcia oderwane. W dalszym ciągu na zasadzie praw logiki formalnej tworzyli różne związki takich oderwanych pojęć, nie licząc się zupełnie z rzeczywistością. To też często dochodzili do zagadnień absurdalnych jak np. ilu aniołów może zmieścić się na łebku od szpilki. Nasze jednak rozważania, dotyczące przedmiotu muzyki, nie polegały na *abstrahowaniu*. Z empirycznie danego zjawiska muzyki *eliminowaliśmy* to, co muzyką nie jest, podobnie jak chemik, który tysiąc ton odpowiedniej rudy poddaje działaniom mechanicznym i chemicznym, by wyeliminować z nich gram czystego radu. Tak więc czysty przedmiot muzyki, otrzymany drogą eliminacji nie może być pustą abstrakcją. Każdy jednak przedmiot, jeśli ma być rzeczywistym, musi zawierać w sobie możność zaliczania go do jakiejś rzeczywistej klasy. Jaka jest ta klasa, do której da się zaliczyć przedmiot muzyki, odpowie nam wniknięcie w istotę świata kultury t. z. zespołu tworów, które stworzył i stwarza człowiek

W świecie [1]) tym, podobnie jak i w świecie natury, rozróżnić możemy dwa wielkie zbiory zjawisk: zjawiska fizyczne i zjawiska psychiczne. Jeśli pierwsze określimy jako przedmioty zewnętrznego spostrzeżenia, a drugie jako przedmioty spostrzeżenia wewnętrznego, to się okaże, że istnieją jeszcze pewne zjawiska, które nie są przedmiotem ani zewnętrznych, ani wewnętrznych spostrzeżeń. Jeżeli ktoś wymawia zdanie, które słyszę i rozumiem, to z jakiem zjawiskiem mam do czynienia? Określone drgania powietrza i wrażenia dźwięku to niewątpliwie elementy świata fizycznego i psychicznego. Ale nie wyczerpują one jeszcze wszystkiego. Zdanie ma przecież jakiś sens, który nietylko nie jest identyczny ze zjawiskami fizycznemi, co jest dość oczywiste, ale nie jest również identyczny z przeżyciami psychicznemi — jakkolwiek związany jest z temi zjawiskami i tylko dzięki nim empirycznie zaistnieć może.

Sens tkwi w zjawiskach fizycznych (głos, pismo i t. d.), ale jest czemś innem niż one same. Nie jest tak samo jak one spostrzegany, boć można spostrzegać znaki, a nie wiedzieć o ich sensie. Sens więc nie należy do świata fizycznego. Lecz może do psychicznego? O tem, że jest mi dany w przeżyciu psychicznem, nikt nie wątpi, ale z tego nie wynika, aby był z nim identyczny. Sens jakiegoś zdania jest jeden, trwały, niezmienny, ale akty rozumienia, w których sens ów jest dany różnym podmiotom, są różne. Zdanie „ziemia obraca się wokoło słońca“ ma sens oznaczony i niezmienny, choć różni ludzie w różnych czasach aktualizowali go we własnem przeżyciu psychicznem z radością lub oburzeniem, tryumfem lub zdziwieniem, z przekonaniem lub niewiarą.

Tak więc sens nie może być zaliczony ani do świata fizycznego, ani do świata psychicznego, ale należy do jakiegoś takiego idealnego świata, którego elementy nie mogą być spostrzegane (ani w zewnętrznem ani wewnętrznem spostrzeżeniu), lecz rozumiane.

Podobne rozumowanie da się przeprowadzić w każdej innej dziedzinie. To też jeżeli weźmiemy pod uwagę całość świata kultury będziemy mogli zauważyć jakby trzy warstwy, trzy zasadnicze czynniki: 1° fizyczne (kamienie, znaki, budowle, narzędzia i t. p.) 2° psychiczne, które ożywiają tamte i reagują na nie, 3° sferę niezmiennych, objektywnych sensów, które trwają ponad i mimo swego podłoża psycho-fizycznego. Niemieccy fenomenologowie, opierając się na rozróżnieniu Geist i Seele, na przeciwieństwie ducha i psychiki, zaliczają ową trzecią sferę czynników kultury do świata ducha.

---

[1]) Poczynając od tego momentu, wszystkie zdania są niemal dosłownem powtórzeniem rozważań (odpowiednio dla niniejszych celów skomasowanych, głównie str. 4, 5 i 28, 29) B. Suchodolskiego z jego studjum p. t. „Przebudowa podstaw nauk humanistycznych“.

Tak więc w tem, co obejmujemy mianem kultury, możemy rozróżnić czynnik kultury objektywnej (świat ducha) w przeciwieństwie do kultury subjektywnej (subjektywna aktualizacja czynnika pierwszego).

Ten samoistny element kultury objektywnej ma najważniejsze znaczenie, on to bowiem sprawia, że świat kultury, mimo zmiennych, subjektywnych aktualizacyj psychicznych, trwa niezmiennie, podobnie jak natura i rozwija się. Odrywając się od swego podłoża psycho-fizycznego, trwa nadal i staje się siłą pobudzającą, prowokującą nowe wytwory, podobne do siebie. W dziejach cywilizacji obserwujemy to na każdym kroku. Jakiś wynalazek techniczny pociąga za sobą z konieczności inne wynalazki, dogmat — inne dogmaty, dzieło sztuki wywołuje inne dzieła sztuki. To samodzielne „życie" wytworów staje się często powodem konfliktu między niemi a człowiekiem. Uniezależniają się one od woli człowieka i zmierzają w kierunku nieprzewidzianym. Przecież humanizm, wbrew zamierzeniom, przyczynił się do reformacji, reformacja do wolnomyślicielstwa a wiek oświecenia, wbrew intencjom, do rewolucji.

Jakie jest ontologiczne uzasadnienie tego samoistnego świata ducha czyli sfery kultury objektywnej: czy otrzymamy je na drodze poglądów naturalistyczno-materjalistycznych, idealistycznych, czy spirytualistycznych, to już nie wchodzi w zakres naszego szkicu. Tutaj wystarczy stwierdzić istnienie takiej sfery. Czyniąc tak, postępujemy podobnie do fizyka, który, badając przedmioty materjalne, nie wie co to jest materja, rezygnuje z odpowiedzi na to pytanie, pozostawiając roztrzygnięcie filozofji.

Wracając do muzyki, możemy z łatwością spostrzec w każdym utworze muzycznym, jako wytworze kultury, trzy wyżej określone warstwy. To, cośmy wyznaczyli jako przedmiot muzyki, należeć będzie do klasy przedmiotów kultury objektywnej.

Tak więc przedmiot muzyki jest przedmiotem 1° idealnym, 2° należącym do klasy przedmiotów kultury objektywnej, 3° różni się tem od innych przedmiotów w tej klasie, że ma charakter bezkształtnego, wiecznie zmiennego, płynnego i jednolitego chaosu (coincidentia oppositorum), 4° jako taki identyczny jest z przedmiotem matematyki.

Na tem kończę swe rozważania, chociaż kwestja nie została całkowicie wyczerpana. Pozostaje jeszcze wiele do zbadania w owym „fantastycznym" przedmiocie muzyki, traktowanym w oderwaniu, jako czysty fenomen. Po za tem, oczywistą jest rzeczą, że przedmiot muzyki, zrealizowany w konkretnym utworze muzycznym, nabiera charakteru zjawiska estetycznego i jako taki posiada swe specyficzne rysy, różniące go od innych dziedzin sztuki. Rozwikłanie całej masy zagadnień, które muszą się pojawić na tych drogach, dałoby dopiero kompletną odpowiedź na pytanie: czem jest muzyka.

Karol Szymanowski (Warszawa)

O ROMANTYZMIE W MUZYCE*)

Gdy przeczytałem z największą uwagą i skupieniem sporą książeczkę, jaką jest świeżo opublikowana monografja zbiorowa p. t. „Romantyzm w muzyce“, nawiasem mówiąc bardzo pięknie wydaną i starannie zredagowaną, a w której i moje przysłowiowe trzy grosze się znalazły, — spostrzegłem ze zdumieniem, iż lektura ta dała mi w wyniku nie rozwiązanie dręczącego potrosze wszystkich nas: artystów — problemu, a wprost przeciwnie: postawiła mię wobec nowej, nie mniej „hermetycznej“ zagadki.

Rzecz w tem, iż treść tej niezmiernie charakterystycznej dla wyrazu „współczesności“ monografji stanowi kilkadziesiąt artykułów, podpisanych przez tyleż nazwisk, które — i to jest niezmiernie ciekawe — należą przeważnie do osób, nietylko już wybitnych w dziedzinie dzisiejszej twórczości muzycznej, ale i stojących pozatem na wysokim poziomie ogólnej kultury umysłowej. Otóż znakomite te skądinąd osoby, w wynurzeniach swych na temat: „romantyzm w muzyce“, poza dość zgodnem podkreśleniem jego drugo i trzeciorzędnych cech, oraz również naogół zgodnem (mówię to zwłaszcza o grupie „młodszych“) *negatywnem* w stosunku do nich stanowiskiem, nie znalazły ani jednej mniej lub więcej *wspólnej formuły,* określającej najgłębszą i najtrwalszą podstawę stosunku naszego (myślę tu o przedstawicielach dzisiejszej sztuki!) do tego zjawiska, w jego historycznem ujęciu. Nie mogą bowiem być tą *formułą* mniej lub więcej mgliste dociekania psychologiczne, przenoszące zresztą *punkt ciężkości* zagadnienia poza dziejowe ramy.

Zdaje się to potwierdzać w znacznej mierze: 1) stanowisko moje, dobitnie zaznaczone na początku moich uwag (w tejże monografji), iż bez ścisłej definicji pojęcia, niemożliwą jest wogóle jakakolwiek dyskusja o prawdopodobieństwie *powrotu* romantyzmu w muzyce, czy wpływie jego na poszczególnych współczesnych kompozytorów, 2) iż istotny „wspólny mianownik“ romantyzmu — (o ile chodzi oczywiście nie o historyczne znaczenie tego pojęcia, a o poszczególne cechy tworzonych w owej epoce dzieł sztuki) daje się ustalić raczej „à rebours“, to znaczy w *negatywnych* jego przejawach.

Byłoby skądinąd zupełnie rozumiałem, iż opinje ludzi *w zasadzie twór-*

*) Artykuł niniejszy ukazał się w I i II zeszycie miesięcznika „Droga“, wychodzącego pod redakcją p. Wilama Horzycy, za którego zgodą i łaskawem zezwoleniem drukujemy go w „Kwartalniku Muzycznym“. Prz. Red.

czych, mogą mieć zabarwienie głęboko subjektywne, a więc mogą iść w kierunku rozbieżnym. W tym jednak wypadku *rozbieżność*, a raczej, użyjmy z całym rozmysłem oryginalnego brzmienia tego pojęcia, — a zatem „ekscentryczność“ sądów jest tak zdumiewająca (np. Haba, Boughton, Hauer, Ravel, Rathaus), że wnoszą one z sobą wszelkie cechy *nieprzemyślenia* do głębi tego problemu, tak przecież, zdawałoby się, organicznie związanego z dzisiejszym rozwojem sztuki, jakiejś dowolnej improwizacji na zadany temat, zupełnie do niczego nie obowiązującej. A przecież większość tych ludzi tkwi jeszcze, chociażby *chronologicznie* w omawianej epoce! Skądże przepaść nie do przebycia? ta obcość całego zagadnienia? Logiczny wniosek zdaje się być zupełnie nieuniknionym: *romantyzm* w pewnem, *określonem znaczeniu* (właśnie chodzi jedynie o określenie!) jest niewątpliwie sprawą *nieaktualną,* gorzej: *nieorganiczną,* żadną nicią niezwiązaną z dzisiejszem założeniem wszelakiej twórczości artystycznej, domeną pozostawioną bez żalu dla wyłącznej eksploatacji historykom i filozofom.

Nad tą sprawą warto się głębiej zastanowić, dlatego też, pomimo iż w uwagach swych na stronnicach „Monografji“ zupełnie niedwuznacznie zaznaczyłem moje stanowisko, uczyniłem to niemal w formie aforystycznej i pragnąłbym je tu głębiej uzasadnić. Dla zebrania jednak odpowiedniego materjału i argumentów, przyjrzyjmy się nieco bliżej treści tej ciekawej książki.

Zaczyna ją niezwykle piękny wstęp J. Kaden - Bandrowskiego. Zajmuje on wobec całej sprawy stanowisko — powiedzmy — „poetyckiego agnostycyzmu“: „Nie wiedzą o Nim (romantyzmie) nic. Tyle tylko, że go wciąż nazywają. On zaś zmienia owe nazwy, jak węże długowieczne zmieniają swą skórę“ — mówi Bandrowski w zakończeniu swego poetyckiego wstępu. Stanowisko to jest mi osobiście, z pewnego punktu widzenia najbardziej bliskie i w całej książce, powiedzmy, najbardziej „syntetyczne“, ujmuje bowiem całą sprawę najgłębiej. W samej rzeczy, w naszej jest mocy nazwać takiem a nie innem mianem to *coś,* w istocie swej tajemniczego, co jest odwieczną wrodzoną właściwością ludzkiej duszy: niepowstrzymany pęd twórczy, ofiarny fanatyzm osiągnięcia jakichś głębin czy wyżyn, leżących już poza własnym kręgiem codzienności bytu i doraźnej korzyści. Na jakichś tajemniczych skrzyżowaniach dróg dziejowych, wybucha nagle owa moc olbrzymim płomieniem, przetapiając w żarze swym drogocenne kruszce, których już nigdy żadna rdza nie strawi i które nazawsze już pozostaną w olbrzymim, wspólnym skarbcu ludzkości. Następnie płomień ów przygasa, tli się zaledwie przez długie dziesiątki czy setki lat, by znów z niewiadomych przyczyn rozognić się jaskrawą łuną. Jednak twórcza ta moc działa niejako poza czasem i przestrzenią: niepodobna jej uwięzić na jakimś określonym skrawku ziemi, w jakimś odcinku czasu: mijającej sekundzie wieczności. „Romantyzm“, „prometeizm“ i tyle innych, pięknie brzmiących słów! Moc

ła „zmienia swą nazwę, jak węże długowieczne zmieniają swą skórę“ i wciąż trwa, uparta, niespożyta, pnąca się niezłomnym wysiłkiem wciąż wyżej i wyżej..

Nie o tym jednak romantyzmie mamy mówić, a o tym, którego brzask rozkwit i zmierzch związaliśmy nierozerwalnie z historją 19 stulecia, o możliwości jego „powrotu“, o wpływie na twórczość współczesną. Będę też w następstwie używał tego słowa w tem jego ścisłem i ograniczonem znaczeniu.

Na dalszych stronicach monografji znajdziemy już bogaty i zupełnie pozytywny materjał dla naszych rozważań. A więc przedewszystkiem „Prolegomena“ Cezarego Jellenty, stanowiące jakby historyczno-filozoficzny i poetycki punkt wyjścia tej książki. Autor, w szeregu bardzo pogłębionych i trafnych spostrzeżeń podmalowuje ogólne tło, uzewnętrznia ukryte związki pomiędzy muzyką a poezją, plastyką a muzyką, wybiegając jednak wciąż — rzecz charakterystyczna — w poszukiwaniu artystycznych nawet uzasadnień, gdzieś daleko poza chronologiczne ramy epoki: a więc poprzez Szekspira, Tassa, Petrarkę, aż hen ku brzaskom Odrodzenia (Dante). Dlaczegóż jeszcze głębiej nie sięgnąć? Czyż bowiem trzej wielcy tragicy, byli tylko *klasykami,* w tem znaczeniu, w jakiem nałogowo zwykliśmy przeciwstawiać *klasycyzm romantyzmowi?* Nie była-ż ich epoka cała istotnym *sui generis* helleńskim romantyzmem? Bowiem owo obiegowe pojęcie klasycyzmu wykazało już pierwsze rysy w czasach Winkelmanna, zachwiało się poważnie w dziele Goethego, by wreszcie w najgłębiej „romantycznej“ estetyce „Narodzin tragedji z ducha muzyki“ stracić zupełnie niemal jakąkolwiekbądź pojęciową wartość. Znów więc błędne koło: romantyzm jako wrodzona właściwość psychologiczna, pewna postawa wobec zagadnienia życia i twórczości, czy też etykietka klasyfikacyjna, orjentacyjny tytuł jednego krótkiego rozdziału historji człowieka?

Następne artykuły („Postacie i dzieła“ dr. Józefa Reissa, „Krąg ideałów“ K. Stromengera, „Problemy formy“ Dr. Br. Wójcikówny) wreszcie długi szereg enuncjacyj muzyków, wprowadzają nas definitywnie na teren ściśle muzyczny, i tu właśnie cała sprawa zaczyna się wikłać poważnie. Przedewszystkiem więc, jako charakterystyczne dla muzyki owej epoki cechy, wszędzie niemal powtarzane te same motywy, zdaniem mojem, *drugorzędne,* nie stanowiące bowiem samodzielnie *o wartości* danego dzieła, a tylko o jego *charakterze,* o bezpośrednim związku z obiegową monetą ówczesnych pojęć: a więc właśnie owe „pięty achillesowe“, o których wspomniałem, a których suma daje raczej pojęcie *manicry* niż *stylu.* A więc: bezpośredni związek z poezją i zrodzony na tem tle specyficzny liryzm śpiewanego słowa (w przyszłości „Musik als Ausdruck“ Wagnera!), również bardziej bezpośrednie podejście do natury (od jej strony „malarskiej“, raczej „malowniczej“). Subjektywizm, erotyzm, świat „nadzmysłowy“, a więc

różne owe elfy, demony, djabły, wampiry, całe to naiwne często „Fürchtemachen" jakiejś opery Marschnera, Spohra czy nawet Webera. Jeżeli zaś chodzi o głębsze uzasadnienie wyżej przytoczonych motywów, o dotarcie do istotnych ich źródeł, znów nieuchronna wycieczka w dawną przeszłość, a więc znów (cytuję to za autorami poszczególnych artykułów): Bach, Händel, Mozart, ba, nawet Monteverdi! I najzupełniej słusznie, czyż bowiem w arjach (czasem nawet recitativach!) tych twórców, nie płonie już (bez względu na poetycką wartość tekstu), ów specyficzny liryzm *słowa,* istotny *wyraz* jego, podniesiony przez czarodziejski żywioł muzyki do x-tej potęgi?

Erotyzm! Czyż nie przyznaje jednak autor „Kręgu ideałów", iż cała operowa twórczość Mozarta jest w nim dosłownie skąpana? Czy nie mówi on wreszcie, iż zjawienie się na scenie widma Komandora jest owem groźnem, potężnem wołaniem z zaświatów, wciąż wzmagającem się odtąd w jego twórczości, by wybuchnąć wreszcie nadziemską żałobą „Requiem"? A więc i „świat nadzmysłowy" nie jest wyłącznym atrybutem romantyzmu! Gdzież jest więc owo „made in", ów właściwy „patent" romantyzmu?

Subjektywizm! Istniejeż jednak w całym dorobku ludzkim, bez względu na styl i epokę, jedno jedyne *wielkie* dzieło muzyczne, któreby nie wyrosło z tej jednej płodnej gleby? Pomimo że staje się ono *wielkiem* jedynie dzięki swej właśnie *objektywnej,* formalnej samowystarczalności? Nie jest że owa przejmująca tęsknota Bacha: „abzuscheiden und bei Christo zu sein", wybuchającem z głębi duszy nieukojonem pragnieniem wieczności, której chwilowe błyski i olśnienia chwytały jego, poza horyzont ziemski sięgające oczy, której tajemne harmonje słyszały jego uszy? Najbardziej *subjektywnym* wyrazem *najgłębszego ludzkiego przeżycia:* znalezienia się w obliczu Boga i wieczności, były jego najdoskonalsze *objektywne* dzieła: passje, msza h-moll, niektóre chorały. I cóż zdołali ponad niego więcej powiedzieć Mendelssohn ze swymi Paulusami i Eliasami, Berlioz w Requiem, poniekąd nawet Beethoven w „Missa solemnis" i... Wagner w Parsifalu. Bowiem w konsekwentnem dążeniu do swego specyficznego subjektywizmu, zdołał późny romantyzm „zhistrjonizować" nawet ideę religijną, swój osobisty stosunek do Boga, uczynić z niego narzędzie swej władzy nad tłumem, osobisty owej władzy atrybut. Owa psychologiczna cecha *romantycznego artysty* staje się zrozumiałą zupełnie z chwilą, gdy przesunięcia i rekonstrukcje w łonie społeczeństw, rezultat katastrofalnych nieraz, jakże jednak płodnych w następstwa! — zdarzeń dziejowych, oparcie się o zgoła odmienną ideologję, ułatwiły z kolei twórczemu artyście osiągnięcie najwyższych szczebli drabiny społecznej, niekwestjonowanego przez nikogo autorytetu. Ów „histrjonizm" wewnętrznego przeżycia (sięgając nieraz granic „ekshibicjonizmu"), stawał się płodnym, gdy chodziło o genjalny talent, wolę i charakter; był natomiast nieraz nie do zniesienia w zastosowaniu do arty-

słów o „mniejszych wymiarach“, tonących bezradnie w ckliwym sentymentalizmie „bezpośredniego“ przeżycia, lub wydymających w patetycznym geście nieciekawe osobiste sprawy do wymiarów wszechludzkiej katastrofy. Ten to właśnie charakter romantycznego „subjektywizmu“, wywołał we współczesnem pokoleniu artystów tak gwałtowną reakcję, ponieważ pokolenie owo, po długiej serji nowych katastrofalnych wstrząsów i przewrotów, znalazło się z kolei wobec znów zmienionego oblicza rzeczywistości dziejowej i wobec kategorycznej konieczności zgoła odmiennego ustosunkowania się do niej, w zupełnem zrozumieniu faktu, iż zewnętrzna, aktorska ornamentyka gestu nikomu nie jest w stanie zamydlić oczu.

A więc „subjektywizm, erotyzm, poezja“ etc. etc. Zgoda: zajrzyjmy jednak na chwilę za kulisy tej olbrzymiej dziejowej sceny, przyjrzyjmy się bliżej tym i owym szczegółom „charakteryzacji“ jej aktorów. A więc np. czyż nie jest poniekąd irytującym fakt, iż Berlioz napisał swą *monstrualną,* jako objaw „mauvais gout“ i braku umiaru artystycznego, „Symfonję fantastyczną“ dlatego tylko, że się kochał w jakiejś zupełnie nas nic nie obchodzącej Angielce? Jest ta symfonja typową „piętą achillesową“ epoki, wyrazem charakterystycznej dla niej odmiany „złego smaku“, której np. Chopin potrafił się w zupełności ustrzec. Tego rodzaju „erotyzm“ (bardzo zresztą wówczas modny) żadną miarą w bilnasie romantyzmu nie może być zapisany na jego „dobro“. Dyskrecja jest cechą gentlemana, obowiązującą także i artystę. Wszakże w zasadzie nie obchodzą nas zgoła autobiograficzne źródła danego dzieła sztuki, a jedynie jego objektywna wartość, decydująca o jego żywotności.

Nie zapominajmy też, iż w danym wypadku chodzi o kompozytora niemal genjalnego, twórcę nowożytnej orkiestry, będącego w stanie w chwilach wolnych od erotycznych zainteresowań, tworzyć także arcydzieła, jak większa część partycji „Potępienia Fausta“ lub „Fée Mab“ (czyżby tylko „elfom“ zawdzięczała ona swą czarującą, migotliwą głębię?).

„Subjektywistą“ był też niewątpliwie tkliwy żyd o waniljowym posmaku F. Mendelssohn - Bartholdy? Nigdy istotnie nie byłem w stanie pojąć, na czem polega „genjalność“ i „romantyzm“ tego nudnego i dość płaskiego w gruncie rzeczy kompozytora! Czyżby na tem, iż uwertury swe i symfonje „nazywał“ (szkocka, włoska i t. d.)? Czy też na tem, iż kazał szekspirowskim elfom tańczyć majufesa? W dziedzinie „formy“ nie zaznaczył się niczem indywidualnem. „Pieśni bez słów“ to — po wsze czasy — prototyp mdłej, sentymentalnej, burżuazyjno-salonowej muzyki. Pozatem, nigdy właściwie nie zdołał się wyzwolić z więzów klasycznej formy, z czego powinniśmy się raczej cieszyć, gdyby się bowiem „rozhasał“ romantycznie, na wzór Berlioza np., stałby się już zgoła niemożliwy. Stanął on, pozatem jeszcze, jak posępny drogowskaz na drodze tak wielkiego talentu, jakim był Robert Schumann, zaplątany bez wyjścia w sieci tego dobrotliwego pająka.

niemogący się żadną siłą wyzwolić z manjackiej wprost sugestji tej wyimaginowanej wielkości... Że Mendelsohn rozwinął ogromną i niezmiernie owocną działalność na polu szerzenia kultury muzycznej w Niemczech, nie ulega żadnej wątpliwości, lecz jest to poniekąd kwestją uboczną.

„Świat nadzmysłowy" jest oczywiście nierozerwalnie związany z malowanem płótnem i tekturową skałą teatru — dosłowniej opery. Jest to zupełnie zrozumiałe, ponieważ opera stała się *najpopularniejszą* formą romantycznej sztuki, ujętej na płaszczyźnie wtórnych objawów, oraz niejako zalążkiem przyszłego *syntetycznego dzieła,* zrealizowanego dopiero w Bayreuth. Opera właśnie dawała szerszej publiczności łatwo strawne „trompe oeil" różnych pozamuzycznych, ideowych głębi, przyczem „histrjonizm" gestu stał się na scenie czemś zgoła naturalnem i istotnem. Nie przesądzało to oczywiście o trwałości i prawdziwej wartości poszczególnych dzieł, powstałych w owej epoce. To też w samej rzeczy „nadzmysłowy świat" wszelakich elfów, demonów i wampirów (Mozartowi do tworzenia arcydzieł wystarczali ludzie!), reprezentowany przez Marschnerów, Lortzingów, Spohrów etc. jarzył się przez jakiś czas swym upiorno-mdławym blaskiem, by zmierzchnąć nagle na jedno skinienie ręką „Wielkiego Czarownika", który, w jakiś czas potem miał istotnie podnieść teatr liryczny do niesłychanej potęgi, przedystylowawszy wprzód w demonicznem laboratorjum swego mózgu i obróciwszy na własny użytek wszystko to, co — w spadku po pierwszych twórcach „nadzmysłowego świata" — posiadało jakąkolwiekbądź wartość. Dziś z tego tekturowego pandemonizmu pozostały jedynie stosy starych dekoracyj w niemieckich operowych teatrach i... kilka prześlicznych uwertur Webera, które zawczasu już, chyłkiem przeniosły się na estrady koncertowe, by tam nazawsze pozostać wśród arcydzieł symfonicznej literatury; słuchając ich dzisiaj, żaden się już z bywalców koncertowych nie zastanowi, iż stanowiły one niegdyś wrota do posępnego świata wszelkich czarów i strachów.

Na tem tle ruchliwem i ożywionem, pełnem niespodzianych błysków i olśnień, ideowych zazębień i pokrzyżowań, sprzeczności i naiwnych entuzjazmów pojawia się naraz, istotnie jak duch z zaświatów, niczem z nikim nie związany, niezależny, czerpiący z własnego bogactwa, wielki pan — Fryderyk Chopin. Jest ponad wszystkiem, co się w muzyce wokół niego dzieje. Niejedno go drażni i irytuje. Jest na owem tle tak niezmiernym „modernistą", że wogóle brak jakiejkolwiek perspektywy, by móc go ustosunkować do jego bezpośredniego otoczenia. Pomimo to, zdarza mu się nieraz, z wielkopańskim gestem, z łaskawym uśmiechem, pochwalić, zainteresować się tem i owem, jakąś operą Belliniego czy nawet Mayerbeera. Jednak prawdziwe przejęcie się „cudzą" muzyką zarysowuje się tylko wtedy na twarzy „modernisty", gdy chodzi o Bacha czy Mozarta. Tajemniczy, porozumiewawczy uśmiech, poprzez tak już długi szereg lat dzielący go od ziemskiego ist-

nienia Tamtych, podanie sobie rąk *ponad* tem bezpośredniem otoczeneim, ponad rozgorączkowanym, rozśpiewanym „romantyzmem"...

W tem malutkiem słówku: „ponad swą epoką" zdaje się istotnie tkwić tajemnica zadziwiającej niespożytości jego dzieła. Zastanówmy się głębiej nad tym faktem: muzyka Chopina nie tylko nie może służyć jako jakaś najogólniejsza formuła „romantycznej" muzyki, lecz wprost przeciwnie: jest w istocie swej kategorycznem zaprzeczeniem tych wszystkich cech, o których była mowa powyżej, a które, jakkolwiek zdaniem mojem negatywne, były jednak w samej rzeczy „istotnemi" dla większości tworzonych w owej epoce dzieł muzycznych, i to zarówno przez drugorzędnych kompozytorów, jak i przez gwiazdy pierwszej wielkości. Odrębność więc Chopina, jego niewątpliwa „ponadepokowość" i żywotność jego sztuki polega nietylko na wewnętrznym jego twórczym dynamizmie, lecz i na tem stanowisku, jakie zajął wobec objektywnego zagadnienia własnej twórczości. Na analogicznem stanowisku (jeżeli chodzi o muzyków 19 stulecia) i z analogicznych (jeżeli niezupłenie identycznych powodów, możnaby postawić obok niego jedynie Fr. Schuberta — istotny jednak rodowód jego twórczego typu znajduje się znacznie dalej, i znów musimy przytoczyć nazwisko Bacha i Mozarta i znów się zbliżyć do tajemnicy ich przecudnego „rzemiosła", które im pozwalało ująć w mocne karby płynący żywioł uprzedniego *subjektywnego* przeżycia i przekuć go w *objektywny,* wiecznotrwały kształt dzieła sztuki. Na tej tylko drodze możemy znaleźć rozwiązanie zagadki żywotności Chopina, zarówno jak i powstania tej, coraz to pogłębiającej się przepaści, jaka nas dzieli od innych, genjalnych zresztą twórców romantycznej epoki.

Jakże jaskrawym kontrastem tej *skończoności* w „samej w sobie" sztuki Chopina jest gigantyczne zaiste dzieło Wagnera! Z ostatecznych konsekwencyj ideologji romantycznej wysnuta jego koncepcja, sprawia, iż staje się ono niejako ofiarą własnej swej „aktualności", nierozerwalnej łączności z duchem epoki, w ramach której powstało. Nieuniknione przesunięcia i zmiany pojęć naszych w stosunku do całokształtu treści dziejowej naszej epoki, podminowały automatycznie jego estetyczne podstawy, do tak niedawna, zdawałoby się nienaruszone. Znajdujemy się wobec szczególnego zjawiska *olbrzymiej siły* (bowiem nikt jej i dziś nie podaje w wątpliwość!) działającej w próżni dźwiękowych fal pozbawionych rezonatora. (Jeżeli używam tu zaimków „my", „nasze" etc. to bynajmniej nie dlatego, bym i ja osobiście nazawsze już utracił drogę do tego świata wzruszeń estetycznych. Zupełnie jest jednak dla mnie *niewątpliwem,* iż coraz wzmagająca się tendencja do zasadniczej rewizji i przewartościowania pojęć w stosunku do sztuki Wagnera musi odpowiadać jakimś zasadniczym psychologicznym faktom i nie wypływa jedynie ze snobizmu czy podobnych drugorzędnych kombinacyj, któremi zazwyczaj operują krytycy starszego pokolenia).

Ciekawem jest jednak, które mianowicie z tak złożonych elementów dzie-

ła Wagnera są nam dziś najbardziej obce? Logicznie rzecz biorąc i dziś nie moglibyśmy powstawać przeciw imponującej koncepcji stworzenia *wszechludzkiego* dzieła sztuki o charakterze syntetycznym, któreby mogło wypełnić sobą *estetyczną pustkę,* w stosunku do społeczności ludzkiej w najszerszem tego słowa znaczeniu, a więc przeciw jego poza — a raczej ponadmuzycznej ideologji. Może jedynie wywołać zastrzeżenia pewna *apriorystyczna* pretensjonalność takiej koncepcji. Jednak w tym wypadku chodzi o dzieło już istniejące i od pół wieku podziwiane niemal z fanatyzmem. Z drugiej strony, jego czysto estetyczna wartość (muzyczna, do pewnego stopnia nawet poetycka) już w zasadzie nie ulega wątpliwości, pomimo, że może podlegać krytyce z takiego czy innego punktu widzenia. Niewątpliwie więc owo poczucie „obcości" polega na czemś innem, mianowicie — zdaniem mojem — znów na najgłębiej subjektywnym stosunku twórcy do swego dzieła. W tym wypadku chodzi tu o do najdalszych już krańców posunięty „histrjonizm" gestu (nieunikniona konsekwencja romantycznej ewolucji), o zgniecenie go niejako olbrzymim ciężarem osobistego przeżycia, postawienie swej wszechmocnej woli ponad jego samowystarczalną, objektywną wartością. Jest rzeczą oczywistą, że cały przerażający „epigonizm" wagnerowski (w pierwszym rzędzie Bruckner) wykazał czarno na białem całą niemoc i bezradność tak ujętej postawy twórczej wobec dzieła. Z tego punktu widzenia, sam Wagner zdaje się niemal jakiemś wielkiem nieporozumieniem o tak jednak cyklopowych wymiarach, że tem samem już budzi podziw i niemal grozę!

By dotrzeć jednak do źródeł powstania tego ostatniego, potężnego akordu romantyzmu, który dziś — jak się zdaje — przebrzmiał już wraz z całą swą epoką, muszę tu wreszcie wymienić nazwisko, które dotychczas pomijałem zupełnie nie przez zapomnienie, — przeciwnie: z całym rozmysłem. Nazwisko to, to Ludwig van Beethoven.

Zaznaczyć tu muszę, iż na stronicach omawianej „Monografji" pojawia się ono dość rzadko i — rzecz charakterystyczna! — najczęściej w chwilach, gdy chodzi o zamknięcie bilansu epoki klasycznej. Co najwyżej przyznaje mu się tu i ówdzie pierwsze przebłyski romantycznej myśli; najdalej zaś posuwa się autor „Kręgu ideałów", określając go „jako ostatniego klasyka na granicy romantyzmu, albo pierwszego z romantyków", — nie rozwiązując jednak ostatecznie tego zagadnienia. Podkreślić też należy z wielkiem uznaniem stanowisko K. Rathausa, co do istotnego znaczenia finału IX symfonji. Niedostateczne uświadomienie sobie roli Beethovena w dziejach romantyzmu muzycznego jest — zdaniem mojem — istotną przyczyną, dla której tak trudno o znalezienie jakiejś uogólniającej formuły tego dziejowego zjawiska.

Sądzę, że Beethoven właśnie był najgłębiej wymownym swej epoki sym

bolem. Wiemy, że „począł się“ on z klasycznej tradycji. Była ona jakby punktem wyjścia w poszukiwaniach nowego Ideału. Zawisł on tedy jak most, łączący sobą dwie epoki. Olbrzymi ciężar katastrof i zdarzeń dziejowych o potężnej sile i doniosłości przewalił się jak burza przez jego świadomość, żłobiąc w niej głębokie brózdy i stąd muzyka jego stała się wiernem odbiciem na jakimś mistycznym ekranie bezpośredniej historycznej treści (w najgłębszem tego słowa znaczeniu), wypełniającej sobą tych pięć dziesiątków, które były jego bytowaniem na ziemi. Poszukiwał on wraz ze swą epoką nowego „słowa, któreby się stało ciałem“, i ślady tylko poszukiwań i *znalezienia* go wyraźnie się znaczą w jego, tak zdawałoby się abstrakcyjnej sztuce. W samej rzeczy proces jego twórczy polegał na świadomem rozbijaniu kunsztownych, po „przodkach“ odziedziczonych form. Psychologicznem źródłem owej pozornie niszczycielskiej, w istocie jednak *konstrukcyjnej* pracy, był niewątpliwie podświadomy stan uczuciowy, wychodzący daleko poza krąg idej *estetycznych*. Istotnie bowiem idee te — o czem świadczy wymownie cały pierwszy okres twórczości Beethovena — były początkowo *apriorycznem* dziedzictwem po wielkich poprzednikach. Na żywym, niezmiernie przejmującym przykładzie widzimy tu, jak owo nienaruszalne dziedzictwo ulegało stopniowo przekształceniom, w miarę coraz to częstszych poszukiwań nowego „wyrazu“, nowego „słowa“ — któreby stało się „słowem“ już nie tylko twórczego artysty, lecz *człowieka*, w najistotniejszem tego słowa znaczeniu. To znaczy, obserwujemy tu tajemniczy proces stopniowej krystalizacji *idei romantycznej*, wypełniającej całą treść psychiczną twórcy, w zastosowaniu do muzyki, jako *jedynego środka wyrazu, którym ów człowiek rozporządzał*. Zaznacza się coraz dobitniej to, pełne męki, wykuwanie nowych form w ostatnich sonatach, kwartetach, gdzie wciąż, jakby się czaiło tajemnicze jakieś „hasło“. Klasyczne kanony i formuły łamią się, przekształcają, ustawiają się w nowym szyku na rozkaz jakiejś niewidzialnej ręki, w niewiadomym, zdawałoby się, celu. Wreszcie owo „słowo zabrzmi już wyraźnie i niedwuznacznie ze sceny w „Fideliu“.

Scena jednak nie jest trybuną, z którejby był zdolny przemawiać ów Wielki Samotnik; zbyt jest ograniczona, realistyczna, a pomimo to sztuczna. On zaś jest zbyt mało aktorem, by móc uznać za żywą prawdę malowane płótno.

Wreszcie przychodzi nieunikniona chwila, gdy długo tłumiona, wewnętrzna moc dokonuje samowolnie i rozmyślnie ostatecznego dzieła zniszczenia, by odsłonić zarazem nowy, nieograniczny świat najgłębszych przeżyć. Po trzech częściach symfonji, tragicznych dziejach najokrutniejszej ludzkiej niedoli w posępnych murach więzienia gorzkiej *samotności*, ciężki młot rozwala ostatecznie mury, niszczy w zapamiętaniu kunsztowną, nadpowietrzną budowlę, by z jej gruzów wyzwolić wreszcie w radosnym, bezładnym śpiewie owo magiczne „słowo“: „Alle Menschen werden Brüder“!

Wybór tekstu do finału IX Symfonji nie był bynajmniej artystycznym *przypadkiem*, usprawiedliwionym jedynie *poetycką* wartością hymnu Schillera. Czynnikiem decydującym była niewątpliwie jego myślowa i ideowa zawartość: waga i miara „słowa“ w jego pozytywnem znaczeniu. Tworząc swe największe arcydzieło, był Beethoven, zapewne, najdalej od jakiejś czysto *estetycznej* koncepcji, najbliżej natomiast samego źródła ówczesnego życia — życia, którego wewnętrzny żar i niepowstrzymany pęd narzucał nieubłaganie, z dnia na dzień nieledwie, zagadnienia niesłychanej doniosłości do rozwiązania, tym oczywiście, którzy ich doniosłość w całej pełni rozumieli. Beethoven był niewątpliwie jednym z tych „rozumiejących“ i „odpowiedzialnych“ za cały ideowy ciężar swej epoki, to też istotna wielkość tkwi — być może — raczej w jego estetycznej głębi, niż w wyblakłej już dziś trochę estetycznej wartości jego muzyki.

Jak życie nie tworzy się według jakiejś zgóry przez kogoś powziętej koncepcji estetycznej, tak również i sztuka niejednokrotnie poza nią wychodzi, na tych mianowicie nagłych zakrętach, przełomowych godzinach dziejów, kiedy w łonie człowieczeństwa wzbiera olbrzymia fala — pozornie niszcząca, w istocie swej jednak twórcza — fala dążąca niepowstrzymanie ku nieznanym brzegom: nowych ukształtowaniom, nowemu wyrazowi społecznego współżycia.

Sztuka w takich epokach — pod groźbą stracenia łączności z istotnym rytmem życia — musi zejść z wysokiego piedestału swoich *bezwględnych* wartości, zmieszać się z szarym tłumem, walczącym o swój los na ziemi, jednak walcząc tak we wspólnym szeregu, walczy ona właśnie o istotną *wielkość* tego losu: opuszczając raz już zajęte placówki, zdobywa inne — zapewne wyższe. Owa supremacja momentu etycznego nad momentem *estetycznym:* odpowiedzialność wobec całokształtu życia ponad odpowiedzialnością wobec najwznioślejszego, chociażby, ideału oderwanego piękna, znalazła, jeżeli chodzi o muzykę, najdoskonalszy swój wyraz w twórczości Beethovena. Pokrywa się ona ponadto całkowicie z ideologją romantyzmu, która, poza tym momentem *etycznym* byłaby w zupełności niezrozumiałą.

W istocie chodziło tu o wygranie sprawy *człowieka*, o postawienie jego bezwzględnej wartości ponad dotychczasową, historyczną hierarchicznością wartości urojonych, o oparcie się na jedynej pewnej podstawie indywidualnej zdolności *tworzenia.*

Wszelkiemi drogami zdążała ówczesna myśl ludzka do owych symbolicznych „wyzwolin“. Czy to w sferze społecznej i politycznej, czy filozoficznej i artystycznej zjawiały się jakby nagłe oślnienia, zdawałoby się nieodwołalne już rozwiązania tysiącznych, tłoczących się zagadnień. Błąkano się nieraz w zaułkach bez wyjścia, szukano z wysiłkiem nowych przełęczy, innych

karkołomnych przejść. Jedynym drogowskazem była owa na nowo zdobywana wolność, rodząca się w poczuciu miłości do *człowieka,* w najgłębszem. *ponaddziejowem* znaczeniu tego słowa. Ta gra o człowieka, o hierarchję jego istotnej, a więc twórczej wartości, została wygrana i dlatego na wyżynach społecznego życia znalazł się wreszcie artysta, jako widomy, niezaprzeczony *symbol* tej wartości. Niegdyś skromny wytwórca i dostawca bezcennego artykułu zbytku: *objektywnego piękna* dla możnych tego świata, staje się zwolna czynnym elementem życia społecznego, dyktatorem niemal w coraz to rozszerzającej się sferze swej działalności, wychodzi bowiem coraz dalej poza zaklęty krąg *idei estetycznej* i coraz głębiej przenika w płynny, niestały, wciąż na nowo „stający się" żywioł społecznego bytu.

W niezrozumieniu tego — z gruntu odmiennego — stosunku artysty do społeczeństwa, tkwi, być może, ów charakterystyczny błąd, który popełnia się tak często w rachunku historycznym, gdy jest mowa o „stylu romantycznym" i możliwości jego powrotu, — błąd, który starałem się właśnie najusilniej podkreślić w treści omawianej tu „Monografji". Błąd ten polega na tem, iż wyodrębniając typowe i charakterystyczne cechy romantycznej sztuki w pojęcie określonego „stylu", bierze się je za ogólny wykładnik owej epoki, podczas gdy cechy te były tylko *wtórnym objawem* ogólnego psychicznego nastawienia ówczesnego człowieka wobec bezpośredniej dziejowej rzeczywistości, w najgłębszem tego słowa znaczeniu, a nie na wąskim odcinku frontu, gdzie się walczyło o nowe walory artystyczne. Innemi słowy: jesteśmy dziś skłonni brać za *przyczynę* to, co było jedynie *skutkiem* całego szeregu faktów nic z istotą sztuki nie mających wspólnego. Możliwem byłoby niemal pozornie paradoksalne twierdzenie, iż cała owa epoka nie była właściwie „par excellence" artystyczną (w znaczeniu np. włoskiego Odrodzenia), natomiast tak bogatą w życiowo-twórcze, aktywne temperamenty, iż ich nie zawsze *artystycznie* usprawiedliwiona inicjatywa stwarzała i w świecie sztuki złudzenie olbrzymiej siły, burzącej stare bożyszcza, wznoszącej nowe ołtarze... Gdy się dziś jednak przyjrzymy „romantyzmowi", objektywnie, na zimno — atmosfera jego artystyczna wydaje się nam dziś dość daleką i obojętną — oczywiście poza kilkoma *olbrzymami* w muzyce i poezji, jednak i ci — rzecz charakterystyczna — poza swą niewątpliwie artystyczną wartością, są związani z naszem odczuwaniem „ówczesności", a nawet i „współczesności" całym szeregiem psychologicznych faktów, nic nie mających wspólnego z *czystą sztuką* (naprzykład nasza trójca romantyczna).

W takiem ujęciu sprawy stają się zrozumiałe zarówno *wyżyny,* jak i *niziny* romantycznej sztuki. Wszystko zdawało się cennem, co zrodziło się w poczuciu indywidualnej wolności tworzenia, zwłaszcza gdy filozofja romantyczna (Schopenhauer) oświetliła całą tę sprawę „wyzwolenia" mistycznym a tragicznym promieniem „absolutu". Od wzruszającej, Chrustusowej

idei *miłości do człowieka* („Alle Menschen werden Brüder") — aż po dumną, arystokratyczną ideę „nadczłowieka", wiódł prosty, szeroki gościniec, na którym tłoczyli się wszyscy: maluczcy i wielcy, w upapającem poczuciu wolności, w niesamowitym blasku „absolutu", który nie był już dyscypliną religijną, twardym, obowiązującym kontraktem z Bogiem, a poczuciem do niewiadomej potęgi podniesionej godności indywidualnej. (Jakże dalecy tu jesteśmy od misternego, cyzelatorskiego „métier" Bachów i Mozartów, którzy swe najgłębsze wzruszenia, przekute w dzieła sztuki, ofiarowali pokornie zarówno Panu Bogu, jak i rozmaitym kurfuerstom czy kaiserom!).

W muzuce nadpowietrzny most, przerzucony nad otchłanią, od „Hymnu do radości" aż do ostatnich konsekwencyj romantyzmu, zawartych w dziele Wagnera, związanego bezpośrednio z twórcą „świata jako woli" — pośrednio zaś (jako psychologiczne odczucie swej *twórczej samowoli)* z ideą „nadczłowieka", symbolizuje niejako całą historję ludzkiego ducha na przestrzeni owych kilku dziesiątków lat. Tu jednak doprowadzona do ostatnich konsekwencyj myśl indywidualistyczna nie wytrzymała straszliwego ciężaru „stawania się" historji. I jakaż dziwna ironja tkwi w tym fakcie, że rok 1870, ten rok, który zadał ostateczny, brutalny cios ideologji romantyzmu, stał się zarazem mocną podstawą, na której dopiero mogła się oprzeć w całej pełni reprezentacyjna, aktorska rola *sztuki* jednego, a *myśli* drugiego z wielkich pogrobowców romantyzmu. Wagner i Nietzsche stali się mimowoli głosicielami mocy *niemieckiego ducha,* lecz nie dawnego ducha Goethech, Schillerów i Beethovenów, a nowego jego wcielenia, nowej dziejowej formy: przemocy nowoczesnego państwa nad jednostką. Na zawrocie nowożytnej historji rozbłysnął romantyzm ostatnim, olśniewającym fajerwerkiem *absolutnego indywidualizmu* i zgasł, pozostawiając nam jednak największą, niezniszczalną zdobycz: *wolnego człowieka w najgłębszem tego słowa znaczeniu.* Bowiem bez względu na to, jakie kształty przybiera dzisiaj rzeczywistość historyczna, w jakikolwiek sposób ukształtowałaby się idea zbiorowości w stosunku do jednostki, na jakichkolwiek polach toczyłaby się walka o ideały polityczne i społeczne, *człowiek wolny* jest wielkością stałą i niezmienną, jest owem jedynem X, bez którego równanie historyczne nie mogłoby być rozwiązane.

Na tej płaszczyźnie staje się jasnem, jak dalece romantyzm, w najogólniejszem swem znaczeniu, jest niepowrotną przeszłością, nawet (jeżeli chodzi o sztukę) *w stylistycznem* swem ujęciu. Nie kołacze się niepotrzebnie do otwartych już raz drzwi. Jeżeli sztuka zajęła inne dzisiaj, niż przed półwiekiem stanowisko w stosunku do zasadniczego swego problemu, nawiasem mówiąc, analogiczne (nie identyczne jednak) do tego, które zajmowała przed romantyzmem, to rzecz zupełnie zrozumiała, bowiem artyści dzisiejsi są niejako uwolnieni od obowiązku brania udziału w bezpośredniem „stawaniu się" dziejów. Zadaniem ich — biorąc rzecz idealnie — jest znów tworze-

nie wartości „sub specie aeternitatis", o ponadepokowem znaczeniu — tak właśnie, jak to czynili niegdyś Bach i Mozart, z tą tylko różnicą, iż jak wyżej wspominałem, tamci ofiarowywali je Panu Bogu, następnie różnym kurfuerstom i kaiserom, my zaś — dzisiejsi — winniśmy oddać te, w krwawym trudzie zdobyte przez nas wartości ludzkiej społeczności. Ten moment, t. j. odpowiedzialność twórczego artysty wobec zbiorowości, pojawia się nam w zupełnie innem świetle: odpada naiwny arystokratyzm przełomowej epoki, wyrażony w haśle „sztuka dla sztuki", odpada również sentymentalnie-społeczna filantropja estetycznych wzruszeń, zastosowanych do możliwości „odczucia" tak zwanych „maluczkich" — pozostaje niezłomny obowiązek wykuwania w twardym, opornym materjale rzeczywistości jej najgłębszych, niezniszczalnych wartości. Rozwiązanie tego estetycznego zagadnienia na płaszczyźnie bezwzględnej wolności tworzenia jest osobistą sprawą sumienia każdej twórczej jednostki. To, co jest niezdolnem do przetrwania burz i wichrów, nietrwałem, ułomnem, zmiecie bezlitośnie fala wciąż na nowo kształtującego się życia; to, co w zasadzie niezniszczalne, organicznie związane z samym rdzeniem bytu, taż sama fala wyniesie ku wyżynom *trwania*. Mój nieuleczalny optymizm w tej dziedzinie tkwi — być może — jako pewnik psychologiczny w tym niezaprzeczonym, dziejowym fakcie, iż niegdyś w teatrze Dionizosa *cała niemal ludność Aten* słuchała w najgłębszem skupieniu „Oresteji" lub „Króla Edypa". Czyż owa najpiękniejsza wizja przeszłości nie jest czemś, co nam właśnie, dzisiejszym artystom, powinno przyświecać, jako daleki, być może, do osiągnięcia, najszczytniejszy jednak ideał?

Czy tworzący dziś artyści istotnie sprostali i zdołają sprostać swemu — na tej płaszczyźnie ujętemu — zadaniu, to sprawa zupełnie inna i nie może być żadnym zasadniczym argumentem przeciw moim twierdzeniom. Przedewszystkiem istotne artystyczne uzdolnienie, to zawsze w pewnem znaczeniu „deus ex machina": nieoczekiwana, zdawałoby się, interwencja jakiejś tajemnej siły, wychodzącej poza obręb zwykłego biegu spraw ludzkich. Pozatem dzisiejsza sztuka, jak i wszystkie inne elementy całokształtu współczesnego życia, nie wyszła jeszcze w zupełności ze stanu powojennego fermentu. Niesłychana rozmaitość i nowość narzucających się z dnia na dzień zagadnień nie pozwala jeszcze na znalezienie pewnej, nieomylnej drogi, prowadzącej ku przyszłości, jeżeli jednak dziś owo zupełnie świadome, uparte, fanatyczne niemal poszukiwanie nowych idej, form, środków wyrazu zajmuje tak wiele miejsca w życiu opinji artystycznej, to jest to tylko niezbitym dowodem *żywotności* sprawy. Żywotność ta zaś jest tylko wówczas niewątpliwą, gdy bije z najgłębszego źródła „powszechności", a nie z poczucia indywidualnej „romantycznej" samowoli.

W samej rzeczy też, owe usiłowania stworzenia nowego frontu w sprawach sztuki idą dziś wyraźnie po linji „antiromantycznej". Muszą też

z natury rzeczy odpowiadać jakiejś niewątpliwej zawartości psychologicznej dzisiejszego człowieka. Modne określenie: „nowa rzeczowość“ (die neue Sachlichkeit) może być zrozumiane djalektycznie w dwojaki sposób: albo jako zastosowanie sztuki do *płaskości* dzisiejszego życia (to *płaskie* stosowanie sztuki istniało zresztą w każdej epoce) i na tem oprzeć by można jej antiromantyczny charakter, lub wprost przeciwnie: jako dążenie do *absolutnej*, ponadepokowej wartości dzieła sztuki, też w zasadzie *antiromantycznej*. Pomiędzy owemi biegunami życia: punktem wyjścia pospolitej codzienności i dalekim do osiągnięcia ideałem, rozgrywa się wewnętrzny dramat twórczego artysty, poszukującego najpewniejszej miary i wagi możliwych do zdobycia wartości.

Być może w żadnej ze sztuk owa walka o osiągnięcie idealnego wyrazu „współczesności“ nie zaznacza się tak jaskrawo, jak właśnie w muzyce, i to dzięki temu, iż, jest ona w największym stopniu pozbawiona wszelkiej *pojęciowej* treści. Niegdyś, w „romantycznem“ upojeniu: wyrazicielka „przejmujących“ uczuć, magiczna latarnia, oświetlająca niesamowitym blaskiem ponure wnętrza „przeżywającej“ ludzkiej duszy, zapragnęła znów wznieść się ku spokojnym wyżynom, ku niefrasobliwej architekturze nadpowietrznych zamków, o jakich harmonijnych kształtach, owej idealnej nadbudowie nad gorzkim losem człowieka na ziemi, ku *bezinteresownemu* pięknu, które pozostanie nazawsze *najistotniejszą* zdobyczą ludzkości.

Czy dzisiejsze pokolenie muzyków osiągnie te wyżyny, można się o to spierać; że odnalazło jednak wiodące ku nim strome, kamieniste ścieżki — jest dla mnie rzeczą niewątpliwą.

MATERJAŁY DO HISTORJI MUZYKI POLSKIEJ

I.

DO HISTORJI KONCERTÓW W WARSZAWIE ZA STANISŁAWA AUGUSTA

Wydana przed czterema laty dwutomowa praca Ludwika Bernackiego p. t. „Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta“ (Lwów, 1925) przynosi sporo szczegółów, dotyczących nie tylko opery, ale i koncertów w Warszawie „za króla Stasia“. Autor zebrał wszystko, co można było zebrać; wiele bowiem materjałów zaginęło prawdopodobnie ku wielkiej szkodzie dla historji teatru i koncertów w Warszawie w okresie, który poprzedzał i przygotowywał „erę Elsnera“. Dzieło Bernackiego nie może być wprawdzie uważane za dające nam podstawę do wyczerpującego przedstawienia życia koncertowego w Warszawie (między r. 1765 i 1793), gdyż z pewnością nie podaje (z wyżej wymienionych powodów) programów wszystkich koncertów, jakie w rzeczywistości się w tym czasie w stolicy Polski odbyły, niemniej jednak bez pracy Bernackiego nie wiedzielibyśmy wogóle nic o życiu koncertowem warszawskiem zwłaszcza w ośmdziesiątych i dziewięćdziesiątych latach XVIII wieku. Najwięcej materjału dostarczają nam programy ówczesnych koncertów, programy, które są ponownym dowodem wielkiej „konsumcji muzycznej“ jako ogólnego wówczas w całej Europie kulturalnej zjawiska. Koncerty z dwoma, a na-

wet trzema symfonjami i kilkoma popisami różnych solistów nie należały do rzadkości. Jeśli zaś nie wykonywano całych symfonji, to programy zapowiadały przynajmniej „kawał symfonji". Z reguły były to symfonje „à grande orchestre". „z wielkim orkiestrem", „na wielki orgiestr", z reguły też „wielkie symfonje", i to (rzeczywiście) „najlepszych kompozytorów". Dominują symfonje „pana Hayden". Niema prawie ani jednego programu bez twórcy symfonji klasycznej w szkole wiedeńskiej. Po raz pierwszy wspomniane jest jego nazwisko w koncercie z 20 kwietnia 1781 roku. Oczywiście można być zupełnie pewnym, że symfonje Haydna nie wtedy dopiero po raz pierwszy pojawiają się w Warszawie. Jeśli orkiestra bogatego klasztoru OO. Cystersów w Mogile pod Krakowem zaczyna wykonywać symfonje Haydna na początku lat sześćdziesiątych, a więc w krótki czas po powstaniu pierwszej symfonji mistrza (1759), to wolno zaryzykować przypuszczenie, iż w tym samym czasie Haydn jako symfonista zaczyna być znanym i w stolicy Polski. Programy koncertów warszawskich za „króla Stasia" nie zawierają symfonji Mozarta (natomiast inne jego utwory). Pod tym względem Warszawa również nie stanowi wyjątku wobec wielu ówczesnych środowisk muzycznych, albowiem wiemy, że Mozart jeszcze pod koniec XVIII wieku nie należał do symfonistów zrozumiałych dla szerszego ogółu. Kilka innych jeszcze nazwisk autorów symfonij spotykamy w programach ówczesnych koncertów stołecznych. Najczęściej po Haydnie zabiera głos Ignacy Pleyel, jeden z najbardziej popularnych wówczas (także w Polsce, np. w Krakowie) symfonistów wiedeńskiej szkoły (ur. 1757, zm. 1831), osiadły w Paryżu, ojciec Kamila Pleyela, fabrykanta słynnych fortepianów, zaprzyjaźnionego z Chopinem. Spotykamy ponadto symfonje Jana Wanhala (1739—1813), również przedstawiciela wiedeńskiego kierunku w symfonjach, których napisał niemal 100, — następnie symfonje czeskiego kompozytora Józefa Fiali (1751—ok. 1816), nieznanego bliżej George'a, czesko-niemieckiego symfonisty Franciszka Antoniego Rosetti'ego (Roesslera, 1750—1792), a programy wspominają też o dziele symfonicznem Giovanniego Paësiella (1740—1816), który niewątpliwie bawił w Warszawie w przejeździe do Petersburga, gdzie był kapelmistrzem Katarzyny II. Z symfonjami występował także nadworny kapelmistrz Stanisława Augusta, Pietro Persichini (ur. w Rzymie ok. r. 1757; od r. 1782 w Warszawie), po którym jednak nie zachowała się prawdopodobnie ani jedna kompozycja.

A twórczość symfoniczna polska? Wszak mieliśmy już wówczas swego Antoniego Milwida, zmarły zaś w Krakowie w r. 1789 wybitny muzyk katedralny, a spolszczony Czech Jakób Gollumbek (Gołąbek) pozostawił po sobie w klasztorze cysterskim w Mogile — symfonję. Nazwisk polskich nie spotykamy w programach ówczesnych koncertów warszawskich. Jedynie pod datą 19 stycznia 1790 r. czytamy: „W okławę urodzin Najjaśniejszego Pana, opera w 2 aktach „Słowik czyli Kasia z Hanką na wydaniu", którą poprzedzi symfonja nowa z flejcikiem, umyślnie zrobiona i stosowna do sztuki, przez Wejnerta, muzyka Jego Król. Mości". Ale nie należy tej „symfonji" uznawać za identyczną z formą symfonji. Przy sposobności różnych „gali" dworskich i narodowych grywano często „wielkie symfonje z kotłami i trąbami", czyli fanfary, rozpoczynając uroczystość. Dodać tu należy jeszcze „symfonję narodową" z polonezem napisaną przez J. D Hollanda, zapewne już wówczas — jak niektórzy inni — spolszczonego. Wykonano ją w r. 1792 (p. niżej).

Zanim zajmiemy się innemi rodzajami utworów, wspomnianych w programach koncertów warszawskich, zapytajmy o skład orkiestry (operowej), która wykonywała „wielkie symfonje". W roku 1765—67 skład orkiestry był następujący: 5 pierwszych skrzypków, 4 drugich skrz., 2 wiolistów, 1 wiolonczelista, 2 kontrabasistów, 2 waltornistów, 2 oboistów, 1 flecista, 2 tręba-

czy, 2 fagocistów wzgl. puzonistów, 1 w perkusji — razem więc 22 muzyków orkiestrowych. Jest aż nadto zrozumiałem, że w razie potrzeby dobierano jeszcze innych, bez których wykonanie „wielkich symfonji“, pisanych „na wielki orkiestr“, nie byłoby możliwe. Musiano zatem w późniejszych latach powiększyć skład orkiestry królewskiej. Równie wielkie orkiestry posiadali niektórzy polscy magnaci. Orkiestra hetmana Branickiego składała się w r. 1755 z następujących muzyków: 4 pierwszych skrzypków, 4 drugich skrz., 1 wiolista, 1 wiolonczelista, 1 kontrabasista, 2 flecistów, 2 oboistów, 2 fagocistów, 2 waltornistów i t. d. Brak wzmianki o klarnecistach w orkiestrze warszawskiej nie budzi zdziwienia, jeśli zauważymy, iż niektórzy członkowie orkiestry grywali nie tylko na jednym instrumencie. Nie wszystkie też ówczesne symfonje wymagały już klarnetów.

Przejdźmy obecnie do innych szczegółów programów koncertów warszawskich. Zajmiemy się naprzód kompozytorami, którzy wystąpili także jako wykonawcy własnych dzieł. Wspomniany już Wanhal dał koncert w dniu 2 grudnia r. 1775 na którym żona jego wykonała dwa jego koncerty fortepianowe, on zaś sam dwa swoje koncerty fletowe. Opinja była zdania, że Wanhal jest „lepszym kompozytorem niż flecistą“. Opinja ta była słuszną, ponieważ Wanhal mimo całej płytkości swych dzieł miał znaczne powodzenie, równe niemal powodzeniu Haydna, Mozarta i Beethovena. Czy jednak istotnie w Warszawie pp. Wanhalowie wykonali aż 4 koncerty, wątpić można. Jeśli zaś istotnie tak było, to mogły to być przeważnie tylko części koncertów. Wanhal miał powodzenie w Warszawie także później. Na innych koncertach spotykamy jego dzieła, popularne także w Krakowie. Zwracamy uwagę na osobliwą notatkę w warszawskim „Journal du théatre de Varsovie“ z 18 kwietnia r. 1781: „Le Sr. Kempfer joua sur la contre-basse un grand concert de... violon de Mr. Wanhal avec un rondeau“... Słynny klarnecista Jozef Beer (Bähr, Bär) wystąpił na dwóch koncertach w kwietniu r. 1781 w przejeździe do Petersburga, gdzie został muzykiem nadwornym. Grał swoje sonaty i koncerty. Towarzyszył mu również słynny mandolinista, wiolista i skrzypek Federico Fiorillo (ur. 1753), którego etiudy skrzypcowe są do dnia dzisiejszego w użyciu. Fiorillo bawił w Polsce od r. 1780 i zatrzymał się dłużej w Warszawie. Był także kompozytorem symfonicznym i kameralnym. Zawitał do stolicy głośny wówczas grafoman muzyczny i zarazem znakomity skrzypek włoski Giovanni Mane Giornovicchi (1745—1804), w przejeździe do Petersburga i Stockholmu. W Niemczech pisywał swe nazwisko „Jarnowick“, w Polsce widocznie „Żarnowity“ (jak czytamy w dziele Bernackiego) W Warszawie wystąpił Giornovicchi w Łazienkach u króla i w pałacu marszałka hr Mniszka. Grał swoje koncerty i wywołał wielki zachwyt: „Dimanche, 1 Septembre (1782), il y a eu grand concert chez le Roi à Łazienki; le virtuose Żarnowity au service du Prince de Prusse, y a exécuté des solo et concerto de sa composition. On nous a assuré que d'une voix unanime il avoit recueilli tous les souffrages, surpassé le Sr. Pugnani et tous les étrangers qui sont arrivés dans cette capitale pour se faire entendre sur le violon, durant ce règne“. (Annonces et Avis divers de Varsovie, P. Dufour, 1782). Zauważymy ze swej strony, że koncerty Pugnaniego były w Polsce znane (o czem innym razem będzie mowa). Również utwory Giornovicchiego grywano później w Warszawie (i poza nią). Zawitał do Warszawy również słynny czeski skrzypek i kompozytor Jan Ladislaw (Ludwik) Dussek (1761—1812), w przejeździe do Petersburga, skąd zaangażował go do siebie na Litwę X. Radziwiłł. Dussek wystąpił w Warszawie w r. 1783, dając kilka koncertów. Z innych wiedeńskich wielkości przybył do Warszawy uczeń Leopolda Mozarta (ojca): Józef Woelfl (1772—1812), jeden z wybitniejszych kompozytorów wiedeńskiego kierunku, w kompozycji uczeń Michała Haydna (brata Józefa). O nim czytamy w dziełach bi-

bljograficznych, że na polecenie Mozarta przyjął go do swej służby muzycznej ks. Ogiński, który zabrał go z sobą do Warszawy. Istotnie występuje Woelfl na koncercie w dniu 11 września 1792 r.: „P. Woelfl — czytamy w programie, — metr klawikorda (który zamyśla jeszcze dawać lekcje w tej stolicy), gra koncert na fortepianie". Następny koncert jego odbywa się w październiku; „metr klawikorda" wykonuje „koncert na fortepianie własnej kompozycji", następnie „sonatę z nową polonezą, własnej kompozycji" i „kozaka bardzo sławnego, z 10 warjacjami, swojej kompozycji". W r. 1795 wrócił do Wiednia, gdzie dzieła jego miały przez długi czas, niemal do połowy XIX wieku wielkie powodzenie. Jako skrzypek był raczej wielkim technikiem. Z bardzo nielicznych artystów francuskich, którzy koncertowali w Warszawie, wymieniamy Dieudonné-Pascala Pieltaina (1754—1833), ucznia Giornovicchiego. Pieltain był nietylko skrzypkiem, ale i kompozytorem. W Warszawie wystąpił w r. 1792, wykonując swoje koncerty i warjacje. Był — jak wielu innych — w przejeździe do Petersburga. — Z innych komponujących wirtuozów wymieniamy jeszcze: skrzypka Augusta Ferdynanda Tietza (Titza), który w przejeździe do Petersburga koncertował w Warszawie w r. 1781 wykonując swe sonaty i koncerty, następnie Jana Jerzego Fleischmanna (1785, koncerty wiolonczelowe), Antoniego Stadlera z Wiednia, słynnego wirtuoza klarnetowego, który komponował utwory na klarnet, czakan (flet podwójny) i inne dęte instrumenty, oraz słynął z wyłudzania od Mozarta pieniędzy i innych podarków, jak wyżej wspomniany Woelfl z gry w fałszywe karty. Osobno należy wspomnieć o wymienionym już wyżej symfoniście czesko niemieckim Józefie Fiali (1751—1816). W Warszawie wystąpił w r. 1790. W programie jego koncertu czytamy m. in.: „Początek zrobi harmonja instrumentów dętych, kompozycji p. Fiala, którato harmonja, będąc wcale nowego wyobrażenia, gdyż jedyn tylko muzykus zaczyna grać tę sztukę muzyczną, a drudzy następnie przybywają jeden po drugim, i tymże sposobem odchodzą, wcale przyjemnie formuje crescendo i decrescendo". Na tymże koncercie grał Fiala swój koncert wiolonczelowy i podwójny koncert obojowy (wykonany przez niego razem z muzykiem X. Poniatowskiego, Helmingerem); ponadto czytamy: „Fiala odegra koncert swojej kompozycji na viola di gamba. Ten instrument, tak mało znajomy, sprawi słuchaczom ukontentowanie przez swoją harmonję, jako też przez skutek, który uczyni na sercach". Fiala był jednym z ostatnich kompozytorów, którzy jeszcze tworzyli sonaty dla wioldigamby. — Z dzieła Bernackiego dowiadujemy się też o miejscowych kompozytorów, którzy jeszcze tworzyli sonaty wykonawców. Królewski muzyk Eytner (imię niewiadome) wystąpił z własnemi utworami, napisanemi dla instrumentów dętych (1786 i 1790): koncertem na „fletrowers" i koncertem dla 2 klarnetów. Czy te kompozycje zachowały się, tego nie wiemy. Także Weynert, muzyk Jego Król. Mości, komponował koncerty fletowe (1786). O ich istnieniu również nic nie wiemy. Wiemy natomiast o jego scenicznej muzyce. Arfista Korn (nieznanego imienia) komponował sonaty i koncerty na arfę (1792), idąc może za wzorem Mozarta. Napisał też „piosnkę polską p. t. Korzuszek barani... z odmianami" (t. j. warjacjami). Był prócz tego pianistą i wykonał w Warszawie utwory Haydna Oczywiście już nazwiska tych trzech lokalnych muzyków, będących kompozytorami i wirtuozami, wskazują, że pochodzenie ich było albo niemieckie albo czeskie, podobnie jak z niewieloma wyjątkami pochodzenie członków kapeli królewskiej lub kapeli hetmana Branickiego.

Zatrzymać się musimy jeszcze przy wirtuozach, z których kilku, jako kompozytorów, wymieniliśmy już. Spotykamy przedewszystkiem wiele nazwisk obcych, co do których nie możemy narazie nic pewnego powiedzieć. Nie wiemy, czy to są przyjezdni czy osiadli w Polsce obcy, częściowo już spolonizowani. Ograniczymy się do wy-

mienienia ich razem, pomijając śpiewaków i śpiewaczki, ponieważ zarówno ich zawód jak i repertuar był operowy, nie zaś koncertowy. Pomiędzy skrzypkami zasługuje na wyszczególnienie Franciszek Foschi, nie mówiąc już o wymienionych poprzednio skrzypkach - kompozytorach. Słynny węgierski kontrabasista, Józef K ä m p f e r, który grywał na olbrzymiej wielkości kontrabasie oraz na wiolonczeli, wystąpił w Warszawie w r. 1781. Grą na flecie, tak wówczas ulubionym instrumencie, popisywał się R h e i n (może jeden z trzech braci, którzy wszyscy byli słynnymi flecistami; Fryderyk Rh. zmarł w Wiedniu ok r. 1798). Oboista H e l m i n g e r wystąpił jako członek kapeli X. Ogińskiego (1790). Vincent S p r i n g e r zaprodukował w r. 1781 grę na corno-bassetto, który był wówczas „instrument d'une nouvelle invention". Springer wykonał koncert Steinmetza (Stamitza). Artista D a w i d, koncertujący w r. 1786, jest prawdopodobnie identyczny z Ludwikiem Davidem (ur. w Paryżu ok. r. 1765). Nie brakło wirtuozów w grze na harmonice: wymieniamy Endlera (1792), który grał sonatę i rondo, oraz niejakiego L u d w i k a (1792). Wyjąwszy kompozytorów-pianistów nie notujemy żadnych wirtuozów gry na fortepianie. Kilka nazwisk polskich zasługuje na szczególną wzmiankę: flecista F u n d z i e l s k i (1783), klarnecista Z a k r z e w s k i (1789), krakowski wiolonczelista Z y g m u n t o w s k i (1781) skrzypek W i t k o w s k i, który w r 1792 wystąpił z koncertem jako 12-letni chłopiec wykonując koncert Giornovicchiego. Wreszcie pojawia się Józef J a w u r e k, występujący jako pianista i wykonawca koncertu Mozarta w r. 1792.

Jeśliby wglądnąć w repertuar instrumentalny warszawskich koncertów za króla Stanisława Augusta, to wskazaćby można na dzieła J. Haydna, Mozarta, Pleyela, Fiali, Wanhala, Dusseka, Georga, Rosettiego, Stamitza, Bähra. Fiorilla, Giornovicchiego, Woelfla, Koželucha, Kramera, a więc na najczęściej wówczas spotykane nazwiska kompozytorów niemieckich i czeskich kierunku wiedeńskiego. Że symfonje Haydna grały naczelną rolę, dowodziłoby dodatnio o smaku publiczności warszawskiej. Symfonje, sonaty, koncerty, ronda, warjacje — oto prawie wyłączny repertuar obcych i miejscowych wirtuozów. Nie spotykamy programów z utworami kameralnemi. Ale to nie świadczy o tem, że ich w Warszawie nie znano. Tworzyły one repertuar domowy, jak wogóle wszędzie wówczas. Orkiestra i soliści byli jedynymi wykonawcami programu.

Wreszcie warto dla lepszego wglądu w ówczesne życie koncertowe poznać kilka charakterystycznych programów koncertowych. N. p. program koncertu z 20 kwietnia r. 1781:

Acte 1.

1. Une symphonie à grand orchestre musique de Mr. Heyden.
2. Mr. Bähr exécuta un concerto de clarinette, de sa composition.
3. Mr. Brocchi chanta un grand air serieux, musique de Sr. Sacchini.
4. Mr. Fiorillo exécuta plusieurs morceaux de sa composition sur la mandoline.

Acte 2.

1. Une grande symphonie.
2. Un grand concerto de clarinette, avec trompette et timbale, dans lequel Mr. Bähr exécuta 1-re partie.
3. Mr. Brocchi chanta un air bouffon, de la composition de Mr. Gatzialinga (ma być: Gazzaniga).
4. Mr. Fiorillo fit entendre plusieurs rondeaux sur la mandoline.
5. Le concert se terminoit par un concerto de clarinette, suivi de petits airs.

Program z 20 kwietnia r. 1792:

1. Symfonja, kompozycyi Hayden.
2. Pani Duschek śpiewać będzie aryę włoską, kompozycyi Cimarosa.
3. P. Pielten odegra na skrzypcach nowy koncert własnej kompozycyi.

4. Pan Jaworich (ma być: Jawurek) odegra koncert na fortepianie, kompozycyi Mozart.
5. Pani Duschek odśpiewa rondo włoskie, kompozycyi Kozeluch.
6. P. Pieltain odegra różne arye znajome.
7. Symfonia.

Program z 11 września r. 1792:

Koncert P. Stadlera, muzykusa przy dworze wiedeńskim.

1. Symfonia narodowa ,kompozycyi p. I. Holland; w drugiej części tej symfonii znajduje się sztuka polska, polowa, oryginalna (une polonaise de chasse, originale).
2. Koncert p. Stadlera na klarynecie jego wynalazku.
3. Symfonia.
4. P. Woelfl, metr klawikorda, gra koncert na fortepianie.
5. P. Stadler odegra na klarynecie rondo z warjacyami.
6. Symfonia.
7. Orkiestr rosyjski, złożony ze 130 osób, po kilka razy usłyszeć się da, tak przez muzykę wojenną, jako też przez chóry wokalne i sławną muzykę trąb, egzekwowaną przez 48 osób. Grać on będzie między innemi dobranemi sztukami nowe polskie tańce.

Niebawem — jak wiemy — odezwała się innego rodzaju „wojenna muzyka" rosyjska.

Jakkolwiek obraz życia koncertowego Warszawy za czasów Stanisława Augusta nie jest nawet w przybliżeniu dokładny, to jednak dzięki pracy L. Bernackiego, tak potrzebnej dla badań nad historją muzyki w Polsce (zwłaszcza jednak opery), mogliśmy odsłonić cokolwiek rąbka tajemnicy, jaka pokrywała ten ważny dla historji naszej muzyki okres, w którym ugruntowały się ideały klasycznej szkoły wiedeńskiej z Haydnem i Mozartem na czele, nie usuwając bynajmniej włoskiego kierunku operowego, długo jeszcze będącego wzorem. Elsner, który niebawem miał przybyć do Warszawy i organizować tamtejsze życie muzyczne, miał już teren przygotowany przez wielu czeskich i niemieckich muzyków, stale w Warszawie przebywających. Podobny objaw zauważamy także w Krakowie i Lwowie, objaw zresztą bynajmniej nie ograniczający się do samej Polski.

A. Chybiński.

II.

MUZYKA W WARSZAWIE W 1834 i 1835 ROKU.

W I tomie „Pamiętnika Muzycznego Warszawskiego", wydawanego przez Józefa Cichockiego w latach 1835 i 1836 znajduje się „Krótki rys muzyki w Warszawie" roku 1834 i 1835, a z tego „Krótki rys muzyki 1834" jest umieszczony w numerach 1 i 2 z 1835 r., oraz 3 i 4 z 1836 r., „Krótki rys muzyki roku 1835" w numerach 5 i 6 z 1836 r. Rok 1834 jest podzielony na kwartały, zaś rok 1835 na półrocza. Tytuły obydwóch zarysów są poprzedzone dwójką rzymską (II), jak gdyby to był dalszy ciąg sprawozdań z lat dawniejszych. Oby dwa zarysy stanowią jakby kronikę, czy też obraz ruchu, dążeń, aspiracji i celów życia muzycznego z owych czasów. Wydawca tego „Pamiętnika" Cichocki Józef, to według Sowińskiego („Słownik muzyków", str. 63) „hrabia, wielki miłośnik muzyki, zmarły w Warszawie w roku 1849. On pierwszy za pomocą Zandmanna urządził chóry, złożone z amatorów, dla wykonania klasycznych kompozycji. Ale te się nie utrzymały. Później ułożył Cichocki kwartet przy Resursie wielkiej, gdzie Bielawski był pierwszym skrzypkiem. Winniśmy także Cichockiemu wydanie kilku Psalmów Gomółki i Mszy księdza Gorczyckiego kompozytorów polskich z XVI i XVII-go stulecia. Przerobił także Cichocki kwintet

Onslow'a, opera 24, na fletrowers, skrzypce ,altówkę, basetlę i contrabas. Ale naj większą przysługę oddał wydaniem muzyki starożytnej; szkoda, że jego prace zostały przerwane za wcześnie".

Nie bez pożytku też będzie przytoczyć słowa Sowińskiego o drugim działaczu z owych lat, wymienionym przy Cichockim:

„Zandmann (Jan), czyli Sandmann, kompozytor muzyki w Warszawie. Dał się poznać ważną pracą dla archeologji muzycznej w Polsce. On to przetłumaczył Psalmy Gomółki z dawnej pisowni i podzielił na takty, tak jak wyszły w Warszawie za staraniem Obyw. Cichockiego, pod tytułem: „Śpiewy kościelne dawnych kompozycji polskich". U Sennewalda i u Hoffmeistra w Lipsku, 1838. Zandmann napisał Symfonję i Mszę na cztery głosy, która była wykonana w kościele OO. Augustjanów w roku 1837. Umarł w Warszawie w roku 1841".

A teraz przystąpić można do samego przedmiotu.

Z tego „Krótkiego rysu muzyki roku 1834 za Kwartał pierwszy" dowiadujemy się, że „Muzyki kościelne od lat kilku po różnych kościołach w święta, a szczególniej odpusty, lepszych autorów są przez amatorów grywane, lecz po większej części bez prób, w niepełnym i niedobranym komplecie źle wykonywane". Za to, jak widać z tej Kroniki, w teatrze lepiej się działo: „W przeciągu miesięcy Stycznia, Lutego i Marca grywano w Wielkim Teatrze w Warszawie opery Wolny Strzelec, Turek we Włoszech, Narzeczona, Mularz, Szewc i Niema z Portici; dnia 9 marca dano pierwszy raz operę Zampa z muzyką Herolda". Tu następują bliższe wiadomości o wystawieniu tej opery: „Główne role w tej sztuce rozdane były: Zampy Żyliński, Alfonsa Dobrski, Dandola Żółkowski, Kamillę panna Antonina Kaplińska. Sztuka ta starannie i z okazałością wystawiona, tak, iż w tym względzie nic do żądania nie pozostaje. Dziwnem jest, iż Zampa pomimo ostrych recenzji różnych pism zagranicznych, tak u nas, jako i w całej Europie znaczne dochody Kassom teatralnym przyniosła. Wogóle zarzucają tej sztuce mało oryginalności i wiele naśladowania Rossyniego, jednakże zaprzeczyć nie można, że w wielu miejscach ma wiele wyrazu muzycznego i szczegółowe piękności; do 1 kwietnia na 7 wystawieniach Zampy zawsze pełen był teatr".

Później są wyszczególnieni twórcy utworów tanecznych. „W ciągu tego kwartału, a szczególniej w karnawał, dostarczyli różnych nowych tańców w Warszawie: Kurzątkowski, Rywacki, Puchalski, Urbanowicz, Zantmann, Wolf, Bułakowski, Polens, Wiślicki, Hirszel, Szturm, Grodzicki, Stefani, panny: Weinert, Wrońska i inni. W Lwowie: Buczny, Wyskoczyło i Kocipiński".

Jest też wzmianka o księgarstwie i litografji: „Handlów nut i litografji muzycznych mamy trzy w Warszawie, to jest: Sennewalda, Klukowskiego i pani Magnus, którzy po większej części jedynie tańce, jako najpokupniejszy towar swym nakładem wydają. Jedno tylko większe dzieło wyszło, to jest: waryacye z Koncertu Ign. Felixa Dobrzyńskiego i to nakładem autora". Okazuje się więc z tego, że już i wtedy trudno było wydać poważniejsze dzieła.

Dalej następują wiadomości o ruchu koncertowym: „Z przyjeżdżających artystów słyszeliśmy, grających między aktami (!) tylko — Henryka Kummera i Humana, fortepianistów, których gra mierna nie może być porównaną z fortepianistami naszemi".

A oto pogląd na nasze zamiłowanie do muzyki: „Wogóle zdaje się być u nas muzyka upowszechnioną, bo prawie wszystkie klassy mieszkańców Warszawy uczą się na fortepianie, tak iż nauczyciele na tém instrumencie mają dobre utrzymanie i są płatni za godzinę od 3 do 9 zł. Nauka śpiewu także od niejakiego czasu zaczyna się upowszechniać, — smyczkowe tylko i dęte instrumenta są w zaniedbaniu, chociaż dobrych nauczycieli nie brakuje. Są jeszcze i zabytki dawnych amatorów, którzy niepoślednie talenta posiadają; jednakże można powiedzieć, że muzyka u nas w uśpie-

mu pozostaje, chociaż połączonemi talentami dałyby się i większe rzeczy wykonywać. Niespodzianie tej zimy zabłysł jakiś promyk nadziei dla muzyki, bo w niektórych znaczniejszych domach zaczęto wykonywać na wieczorach muzycznych różne rzeczy solowe na instrumentach, oraz chóralne. W Wielki Piątek w kościele Pijarów słyszeliśmy wykonane przez amatorów pod dyrekcyą A. Teichmana, nauczyciela śpiewu, wyjątki z dzieł Cherubiniego, Pergolesego, dyrygującego i innych. Ta sama muzyka powtórzona została na dochód ubogich w Resursie Kupieckiej pod dyrekcyą Karola Kurpińskiego, Dyrektora opery. Z zachwyceniem słyszeliśmy piękne, silne expressyjne z wykończoną metodą śpiewy J. W. Hr. Potockiej, panny Christiani, tudzież J. W. i W. W. Kurnatowskiej, Jenerałowej Pani Scholtz i panien Mazaraki, Pawłowskiej, Korytowskiej, Księcia Galiczyna, Hr. Ożarowskiego, Roztworowskiego, Fontona, Halperta, Turowskiego, artystów zaś — Żylińskiego i Szczurowskiego, którzy pięknym śpiewem całość uzupełnili. Grą na harfie i fortepianie — Hrabianka Starzyńska i Pani Godel odznaczyły się. W tym koncercie z krajowych kompozycyj graną była uwertura J. Brzowskiego, której układ przekonywa o zdolności tego młodego autora, tudzież, prócz innych kompozycyi p. Teichmana w tym koncercie wykonanych, bardzo się podobała muzyka Kwestarka z towarzyszeniem fletu, którą odegrał p. Cymmerman, znany powszechnie z wybornej i pięknej gry na tym instrumencie. Zakończony został koncert chórem *God save the King,* do którego prześliczny i oryginalny finał dorobił Dyrektor opery Karol Kurpiński. Były i po innych kościołach przy grobach robione muzyki lecz po większej części bez potrzebnego przygotowania i dobranego kompletu. Przemilczeć nie można, iż Józef Krogulski, nauczyciel muzyki, w kościołku Ś-go Kazimierza bez żadnego wynagrodzenia z własnej chęci wyuczył chór z panienek złożony, który ciągle w niedziele i święta msze, szczególniej na ten cel przez uczącego pisane, wykonywa z przyjemnością, który także w Wielki Piątek pięknością swych śpiewów wiele przyjemności słuchaczom sprawił".

Duże zasługi w umuzykalnieniu naszego społeczeństwa położył Komitet Resursy Kupieckiej co widać z poniżej przytoczonych danych. „Komitet Resursy Kupieckiej, chcąc się przyczynić do wzrostu muzyki, zaprowadził w tejże (to jest w Resursie — uwaga podpisanego) kwartet stały i zaprosił do udziału w zabawach muzycznych amatorów i pierwszych artystów. Kwartet stały składały: pierwsze skrzypce Józef Bielawski, drugie Jan Kurpiński, altówka Stefan Bułakowski, wiolończellę Józef Szabliński. Wieczory te rozpoczęły się dnia 19 lutego, na 5 takowych po 1 kwietnia grano kwartety Haydena, Beethovena, Spohra, Onslowa, Rodego i innych, tudzież lepsze dzieła fortepianowe Kalkbrennera, Riesa i Kuhlau'a, grany był także kwartet w manuskrypcie Ig. Felixa Dobrzyńskiego, dzieło 8, który oryginalnemi pomysłami, pięknem prowadzeniem rzeczy w wyższym stylu, przekonywa o niepospolitym talencie tego młodego autora. Odznaczyli się w tych wieczorach celującymi talentami amatorowie, na skrzypcach Piotr Kaczyński, na wiolończelli brat jego Józef Kaczyński, na frotepianie Antoni Leśkiewicz, w śpiewach Seweryn Turowski i Pani Najmska. Mieli udział w towarzyszeniu na instrumentach: Tognini, Petiscus, Cichocki i Karol Wernik. Z artystów, celujących talentami dali się słyszeć — Bielawski na skrzypcach panna Wołków w śpiewie, Edward Wolff i Józef Krogulski na fortepianie, Wincenty Szałkiewicz na klarynecie; towarzyszyli w śpiewach Pani Detring, Zandman i Stange".

Kwartał drugi pod względem muzycznym tak się przedstawiał: „W kościelnej muzyce żadna zmiana od poprzedzającego kwartału nie zaszła, dwie tylko piękne msze Józefa Elsnera staranniej w kościele Fary wykonane były, tudzież śpiewano dnia 1 kwietnia pierwszy raz Graduale w kwintecie, na same męzkie głosy, kompozycyj Jana Sandmana, nauczyciela muzyki, które pięknym układem, jasnym i poważ-

nym stylem kościelnej muzyki napisane czyni wiele nadziei o tym młodym kompozytorze".

A cóż działo się w teatrze? „W teatrze Wielkim powtarzano opery, grane w pierwszym kwartale, tudzież opery Rossyniego — Cyrulik Sewilski, Kopciuszek, Aubera Niema z Portici i Fra Diavolo, Boieldiego Biała Dama i Kalif Bagdadu, Nicolo Rendez-vous na przedmościu, oraz dramme Precyoza z muzyką Webera. Z nowości muzycznych mieliśmy tylko balet Igraszki Kupidyna z muzyką układu Józefa Stefaniego. Koncertów w tym kwartale było więcej, jak w poprzednim. Najwprzód słyszeliśmy państwa Frysz, śpiewaków z opery niemieckiej we Lwowie. Pani Frysz ma świeży i piękny głos, dała się słyszeć w dwóch koncertach, w każdym rodzaju śpiewów, tak niemieckiej jak i włoskiej szkoły, zawsze dokładnością melodyi, expressyi, cieniowaniem, czystością intonacyi, oraz deklamacyi celowała, szczególniej zachwyciła słuchaczy wybornem wykonaniem waryacyi Beriota, ułożonych dla sławnej Sonntag. Pan Frysz jest także dobrym śpiewakiem, co tylko śpiewał wszystko oddał dokładnie, lecz nic nadzwyczajnego w śpiewie onego dostrzedz nie można było. Można powiedzieć, iż w tym roku z przejeżdżających śpiewaczek najlepszą była Pani Frysz, jednakże, gdy o niej nie poprzedziła sława europejska, nie była ocenioną na pierwszem koncercie przez publiczność podług istotnej wartości posiadanego talentu; dwa tylko dała koncerta, i te nie były zbyt licznemi, na drugim dopiero z zapałem przyjętą i przywołaną została". Z niniejszego widać, iż wiele uwag i spostrzeżeń powyżej umieszczonych dałoby się w zupełności zastosować i do czasów obecnych.

Dalej dowiadujemy się, że „Pan Kirchner, reżyser teatru w Dessau, dał kilka reprezentacyi scen z farsy w Niemczech napisanej: „Fałszywa Katalani". Naśladował we wszystkiem tę sławną śpiewaczkę, mniemaćby można, iż po kobiec(em)u przebrany mężczyna parodyją z przedstawionego obrazu zrobi, lecz tu przeciwnie, Pan Kirchner wyborną swą grą przedstawił piękną kobietę, z wytworną elegancją ubraną, wiele kokieteryi mającą, w całem obejściu oznaczającą ukształcenie osoby z wyższych towarzystw; do tego stopnia illuzyja doprowadzoną była, iż tak z akcyi, mimiki i dokładnego śpiewu fistułą, oraz kobiecym głosem wymowy, niewiadomy z trudnością uwierzyłby, iż ta rola przez 40 letniego basistę jest graną, gdyby Pan Kirchner dla konieczności niektórych rulad basem nie zakończał. Pan Kirchner jest dobrym śpiewakiem, bo tu nie było parodyowanie, ale naśladowanie; przeto w tem można onego za jedynego we względzie szczególnego rodzaju talentu uważać". Tutaj nasuwają się wprost mimowoli myśli, jak też to w owych czasach podobne naśladownictwa mogły być poważnie traktowane! Potem zaś jest mowa o poważniejszym ruchu artystycznym. „Przejeżdżający śpiewacy opery włoskiej w Odesie, Panie Painie Kararo kontralto, Mollo soprano, Pan Paltriniery bassista — dali się słyszeć w scenach z różnych oper włoskich. Wszyscy wogóle posiadają wykończoną włoską metodę i deklamacyją, jasność, wyrazistość śpiewu, Włochom właściwą, do wystawy opery w całości bardzo są dobremi śpiewakami, lecz dziwiącego i szczególniej odróżniającego talentu wyższego dostrzedz nie można było".

Potem następuje nieco dłuższa relacja o występach Lipińskiego. „Pan Lipiński odwiedził znowu Warszawę, dał cztery koncerta, które z zapałem przez publiczność przyjęte były; jedno z pism peryodycznych tak się wyraża o tym wirtuozie: „Już wiele pisano w kraju i zagranicą o wirtuozie Karolu Lipińskim, cóż tu jeszcze dodać? w krótkości powiemy tylko tyle, iż kiedy kto wprawia w zadumienie mnogość słuchających, musi mieć w sobie coś nadzwyczajnego. Wielkie talenta z roku do roku podlegają pewnym odcieniom, wynikającym z modyfikacyi uczuć, które zależą od władzy czasu. Dla tego jeden drugiego zapytuje, czy znajdujesz jaką różnicę w talencie p. Lipińskiego? tak jest, znajduję, P. Lipiński jest teraz w pełni zasobów duszy i umiejętności, męzkość i siła jest taż sama, co dawniej, ale teraz łagodność i sło-

dycz zdobią tę muzykę, fantazją, i zarody niegdyś zuchwałej śmiałości. Dawniej widzieliśmy jak p. Lipiński niesłychane trudności przezwyciężał, teraz widzimy, jak igra z niemi, że niczem są dla niego. Jego kompozycyje i wykonanie pierwszego Allegro nowego koncertu, jest zbiorem bez końca urozmaiconych pomysłów; a ostatnie, również nowe Rondo objawia, jak się rozwijają w jego duszy piękne sentymenta, któremi raczyło go obdarzyć niebo. Nie mamy potrzeby powtarzać to, co już wiele znawców powiedziało: że to jest jeden z bardzo rzadkich w Europie talentów, że posłuchać takiego jest chwilą życia, należącą do najrozkoszniejszych". Po przytoczonem powyżej sprawozdaniu następuje opinja piszące go o Lipińskim: „Nam zdaje się, iż Pan Lipiński w dawnych koncertach za pierwszą swą bytnością w Warszawie, odróżniając się mocą, wielkością, śmiałością w wykonaniu i pomysłach od innych; nie zwróci się z przedsięwziętej drogi, nie zniży się do naśladowania i utworzy nową szkołę, jakich byli twórcami Viotti, Rode, Baillot, Spohr i Paganini. Nasi artyści grali w koncertach wyż wspomnianych rzeczy solowe — p. Szalkiewicz na klarnecie, Zimmerman na flecie, Winen na fagocie. Edward Wolff na fortepianie, — którzy znani z swych pięknych talentów, z oklaskami przez publiczność przyjmowani byli".

Są też i drobne wzmianki o muzyce w innych miastach: „W Krakowie dawał koncert na klarnecie p. Choromański, tamże w miesiącu maju pierwszy raz opera Niema z Portici była wystawioną. W Wiedniu w koncertach dali się słyszeć pan Serwaczyński, który z oklaskami od publiczności był przyjmowany, oraz familia Kontskich. Eugenja Kontska śpiewa, Antoni fortepianista, Karol i Appollinary — skrzypkowie".

Potem następuje relacja o ruchu wydawniczym: „Z litograffii nót Sennewalda, Klukowskiego, Pani Magnus i innych, wydane zostały różne tańce Karola Kurpińskiego. Serewalla, Edwarda Wolfa, Lachnera, A. W (wtedy za przestępstwo artystyczne tego nie poczytywano — uwaga podpisanego). Śpiewy: Romanus A. Teichmana z towarzyszeniem fletu oraz duet i Barkarola z opery Zampa".

Obszerniejsza wzmianka dostaje się Resursie: „W Resursie Kupieckiej było 12 wieczorów muzycznych, w tych, jak zwykle, grano tria, kwartetа, kwinteta smyczkowe i fortepianowe różnych autorów. Pomiędzy temi znaczniejsze dzieła były wykonane: 1) Septet dzieło 114 i rondo, dzieło 117 J. N. Hummla, przez Józefa Krogulskiego. 2) Arya z opery Robert Djabeł, wybornie przez pannę Wołkow odśpiewana. 3) Koncert Czernego, dzieło 214, pięknie odegrany przez amatorkę W. pułkownikową Braun. 4) Aryja Mozarta na bas, śpiewana przez amatora Seweryna Turowskiego. 5) Sextet Majsedera na skrzypcach przez amatora Piotra Kaczyńskiego z mocą, cieniowaniem, czystością, przyjemnością, wybornie wykonany. 6) Kwartet w rękopiśmie Fran. Lessla, ofiarowany K-ciu Radziwiłłowi, dzieło 19. Ten autor, ziomek nasz, uczeń Józefa Haydena, znany oddawna w świecie muzycznym z pięknych dzieł swoich, które po większej części w rękopismach pozostają, zdaje się, iż z wszystkich uczniów tego wielkiego mistrza muzyki. on jeden w swych kompozycyjach przejął ten poważny, ciągle śpiewny styl, który więcej czuć, jak opisać można. 7) Duet z opery Eliza i Claudio Merkadantego, przez młodego tenorzystę naszej opery, Dobrskiego i P. Stange, nauczyciela muzyki, pięknie wykonany. 8) Pierwszy raz grany, w rękopiśmie, oktet kompozycyi Józefa Krogulskiego, ofiarowany J. W. Hrabi Henrykowi Łubieńskiemu, dzieło 6; w pierwszem Allegrze themat niewyszukany, lecz przyjemny, porządnie i systematycznie ułożony. Menuet odznacza się oryginalnym układem. trio w zwolnionem tempie przyjemną melodyą odcieniowywa, od groźnego Menuetu adagio śpiewne i urozmaicone tremulandami, szczególne uczucie sprawia, finale z dawnego thematu czeskiego, żartobliwe Scherzando, przerwane imitacyją burzy, jest malownicze i przyjemne. Słowem, cały ogół kompozycyi zamierzonemu celowi odpowia-

da, co czyni nadzieję, iż ten młody artysta z postępem czasu w dalszych swych dziełach pomnoży sławę naszych ziomków w świecie muzycznym. Za odznaczające się talenta od lat kilku w naszych młodych artystach winniśmy p. p. Elsnerowi i Kurpińskiemu, w których szkole ta młodzież się usposobiła, prawdziwą wdzięczność. 9) Sławny Nonet Spohra, dzieło 30, dobrze wykonali: Bielawski skrzypce, altówkę Bulakowski, wiolonczelę Szabliński, flet Zymmerman, klarnet Szalkiewicz, obój Julian Zelikman, fagot Biling, waltornię Stankiewicz. 10) Septet Hummla, dzieło 74, przez Edwarda Wolffa. 11) Czternastoletni Kazimierz Baranowski, w odegranych waryjacyjach Majzedera na skrzypcach czystością intonacyi, pięknem prowadzeniem smyczka i łatwością pokonywania trudności bez wysilenia (który już dawniej w publicznych koncertach dał się słyszeć), przekonał, iż niepośledni dar muzykalnego usposobienia posiada, i może swą grę daleko posunąć, jeśli w pracowitém doskonaleniu się na tym trudnym instrumencie ustawać nie będzie. 12) Panna Wołków pierwsza śpiewaczka naszej opery, z zwykłą dokładnością, mocą i pięknością odśpiewała aryję z opery Ludwik. 13) Sławny tercet Beethovena, dzieło 16, przez Pannę Wołków i amatorów Roguskiego i Turowskiego dobrze wykonany. 14) Aryja Errera, pięknie odśpiewana przez amatorkę W. Naimską. 17) Waryjacyje F. Beera, dzieło 5, pięknie zagrane na klarnecie przez Szalkiewicza. 18) Fantazyja nowa koncertująca, na fortepiano i wiolonczelę przez Józefa Krogulskiego napisana, dzieło 5, dobrze przez autora i Pana Szablińskiego wykonana. 19) Duet z opery Lunatyczka przez amatorkę W. Naimską i Pana Żylińskiego pierwszego tenorzystę opery naszej, z zwykłą dokładnością był odśpiewany. 20) Amatorka jedenastoletnia P. Turowska śpiewała aryję z Wolnego Strzelca Webera, której towarzyszyli Państwo Turowscy na altówce i fortepianie. W tym kwartale pierwszy raz dali się słyszeć w Resursie Kupieckiej, obdarzeni wyższemi talentami amatorowie na frotepianie: Pułkownikowa Braun, Pani Makowiecka, w śpiewie Teofil Roguski, Artyści w śpiewie — Panna Wołków, Żyliński, Dobrski i Stange, na fortepianie Stolpe, na skrzypcach Baranowski, na flecie Zymmerman, mieli udział w towarzyszeniu amatorowie: b. Pułkownik Braun, Borakowski, Zacharkiewicz, z artystów Biling, Oleśkiewicz i Wański".

T r z e c i k w a r t a ł, zarówno, jak i poprzednie, rozpoczyna się wiadomościami o muzyce Kościelnej. „Jednakowo i w tym kwartale kościelne muzyki były wykonywane, słyszeliśmy tylko w dniu 3 Sierpnia piękne nowe Veni creator na obrzęd ślubny przez Józefa Elsnera, b. Rektora Konserwatoryum na 5 głosów z chórem i towarzyszeniem organu napisane. W dniu 25 tegoż miesiąca wykonana była pierwszy raz nowa Msza Józefa Krogulskiego przez chór kobiecy, przez niegoż wyuczony w Kościele Ś-go Kazimierza, o czem w pierwszym numerze tego pisma jest wzmianka W dniu 11 Września w uroczystość Imienin J. C. M. Cesarzewicza Następcy Tronu w Kościele Metropolitalném Ś-go Jana z rozkazu J. W. Jenerała Adjutanta Rautenstrauch wykonało 120 Artystów Mszę kompozycyi Józefa Stefaniego i piękne Te Deum Karola Kurpińskiego, Dyrektora opery naszej".

W Teatrze Wielkim: „Opery powtarzano — Fra Diavolo, Narzeczona, Niema z Portici, Wolny Strzelec, Armida, Zampa, Kalif z Bagdadu, Handel na żony, Cyrulik Sewilski, Nowy Dziedzic i wznowioną operę — Czaromysł z muzyką Karola Kurpińskiego. Osnowa tej opery jest nędzna, jednakże kompozytor pięknym i dowcipnym układem muzyki potrafił tę sztukę tyle wznieść, iż z zadowoleniem jest od publiczności przyjmowaną. W tej operze, danej dnia 15 Sierpnia, wystąpiła pierwszy raz Panna Rivoli; jest to młoda śpiewaczka z przyjemnym głosem, która z czasem może się bardzo usposobić, odśpiewała dobrze wiele trudnych rzeczy z czystą intonacyą, lecz powinnaby się starać o lepszą deklamacyą i wyraźniejsze słów wymawianie".

Dalej jest wzmianka o nowych wydawnictwach: „W Litografiach Klukowskiego,

Sennewalda, Pani Magnus i innych — wydane zostały śpiewy: *Jaś oddalony, mazurek* Józefa Nepskiego, zbiór śpiewów polskich J. N. Zandtmana: 1. Pieśń Pielgrzyma, 2. do śpiącej, 3. Elegja 4. Pielgrzym.— polonezy Józefa Krogulskiego. A. Frankla, mazurki, A. Szturma, A. Koszewskiej, Urbanowicza, J. Srzoczkowskiego, Puchalskiego, walce Radzyńskiego, Hummla, Radoszkowskiego, Puchalskiego, Straussa, Edwarda Wolffa, Pana F. B. Gn., tudzież wyjątki z oper na flecik przez Niedzielskiego. W. Litografii T. J. Janisza w Kaliszu wydano mazur i gallopadę A. D'Urienne, mazur i polonez Szwarcbach, Polonez S. Psarskiego, walce A. Langego, mazur i gallopadę R. Kamińskiego. Kapelmistrz A. Polens za offiarowany polonez J. O. Xięciu Albertowi, otrzymał złotą tabakierkę".

Dalej czytamy: „Nasze pisma publiczne, uwiadamiając o przybyciu Panny Henryetty Karl, pierwszéj śpiewaczki głównych teatrów, nie szczędząc pochwał, porownywały ją z Pastą, Katalani, Zontag. Ta dała dwa koncerta, w których śpiewała arye z oper włoskich Nicoliniego, Rossyniego, Paciniego, tudzież waryacye dla niej ułożone przez Mercadantego. Przyznać trzeba, iż to wszystko śpiewane było wybornie, może przedwczesne oczekiwanie czegoś podziwiającego, odmienny wpływ na słuchaczów wywarło, jednakże Pani Karl nie robiła tego wrażenia, zajęcia i zachwycenia, jakie Katalani i Zontag w naszej publiczności wzniecały. Później, bez żadnych poprzedzających pochwał, dali się słyszeć: Pan Szmidków i Panna Twedte w wyjątkach z oper Oberon Webera i Jesonda Spohra, oraz śpiewach szwajcarskich i tyrolskich; ci, śpiewając rzeczy nam nieznane, z dokładnością i precyzyją, wielkie wrażenie i zadowolenie publiczności sprawili".

Nie brak również wiadomości z innych miast. „We Lwowie w miesiącu Maju Panny Chrząstowskie, siostry grały na fortepianie między aktami w tamtéjszym teatrze, starsza Pelagja, między innemi fantazyję Herca — i z zadowoleniem przyjęte zostały. Tamże dawał na skrzypcach koncert P. Tytus Jachimowski".

A z innych wiadomości jest taka: „W miesiącu Sierpniu umieszczono w gazetach doniesienie P. Wincentego Szalkiewicza, pierwszego klarnecisty naszej opery, znanego z swego celującego talentu na tym instrumencie". „Klarynet jest najpóźniejszy z dętych instrumentów; wynalezionym został dopiero w r. 1690 przez Jana Krystofa Demar (ma być „Dennér" — uwaga podpisanego), tokarza w Norymberdze: najprzód miał jedną klapkę, potem przyprawiono ich aż sztuk 5, w którym to stanie zostawał od roku 1770 po 1787, od tego czasu więcej klap pododawano, tak iż bywa do 14 sztuk; w tém wszystkiém ten instrument ma wiele jeszcze rzeczy do poprawienia, które z czasem przez pracowitość, dowcip, pilność robiących, może zostaną wydoskonalone. Nie mało się dzis przyczynił do ulepszenia tego instrumentu P. Samborski w przeniesieniu otworu Es w właściwe miejsce, wskutek czego nowo wynaleziona klapa użytą została; oraz tenże tokarz zrobił mi klarnet, odrzucając pukle drewniane, a osadzając klapy w słupkach metalowych, podług nowego wynalazku, przez co instrument stał się lżejszym zgrabniejszym i klapy trwałemi".

Resursa, jak zawsze, dominuje swem życiem artystycznem. „W Resursie Kupieckiej na 12 wieczorach po większej części grano różne sztuki klassycznych autorów smyczkowe i fortepianowe, pomiędzy tymi nowe, to jest: pięknie napisane thema z waryacyjami młodego kompozytora Antoniego Orłowskiego na piano-forte i wiolonczellę dobrze i z precyzyją wykonane przez Panią Naimską siostrę kompozytora i Pana Szablińskiego; dzieło to pozostaje jeszcze w manuskrypcie [1]). Dnia 16 Lipca w dzień imienin J. W. Hrabi Henryka Łubieńskiego, Dyrektora Resursy, grano uwerturę Glucka z opery Iffigienia, Kwartet Czernego, pięknie przez amatora Leśkiewicza wykonany, Rondo J. Kummera na dwa flety przez Cymmermana i amatora

[1]) P. Antoni Orłowski bawi teraz w Rouen i jest Dyrektorem tamtejszéj orkiestry.

Cichockiego, aryja Rossyniego z opery Otello, pięknie śpiewana przez młodego tenorzystę naszej opery, P. Dobrskiego, Thema waryowane J. Maysedera na skrzypce, jak zwykle, wybornie przez amatora Piotra Kaczyńskiego wykonane, — na zakończenie umyślnie na ten obchód napisana kantata, wiersz Seweryna Turowskiego, muzyka Ign. Felixa Dobrzyńskiego. Dziełem tym przekonywa młody kompozytor, iż nietylko w muzyce instrumentalnej, znany już z poprzednich dzieł, lecz równie w malowniczém, pięknem, wyrazistém i oryginalném odcieniowaniém myśli poety się odznacza, zdaje się, nawet iż jest jeszcze hojniéj w tym rodzaju muzyki usposobieniem od natury obdarzony, żałować potrzeba iż P. Dobrzyński nie zajmuje się napisaniem opery, do czego tyle zdolności posiada. Kantata ta, napisana z towarzyszeniem małej orkiestry, malym była obsadzona chórem, bo tylko z 20 osób złożonym, ale za to wybornie została wykonaną. W innych wieczorach sextet F. Kalkbrennera, dzieło 58, przez amatorkę, Panią Senewald, — kwintet C. M. Webera, dzieło 34 na klarynet przez Pana Szalkiewicza, kwartet nowy F. Mendelssohna — Bartoldy przez Pana Prochaskę — Te trzy sztuki pięknie, z precyzyją i cieniowaniem były wykonane".

Wreszcie k w a r t a ł c z w a r t y tak się przedstawiał: „W wykonaniu kościelnych muzyk żadna znaczna zmiana nie zaszła. W dniu Świętej Cecylii odegrano w kościołach księży Bernardynów i Franciszkanów msze bardzo licznym zbiorem artystów. amatorów i muzykantów obsadzone, lecz wielki zbiór muzykantów, którzy przyzwyczajeni tylko 16 taktowe zwrotki czytać. lub na pamięć wybornie, z precyją i skocznie grywać, w kościelnej muzyce są przeszkodą artystom, którzy by w mniejszym komplecie dobrze rzecz oddać mogli. Wykonanem jedynie było dobrze rekwiem Kozłowskego na pogrzebie ś. p. Hrabiny Tyszkiewiczowej, przez orkiestrę i śpiewaków naszej opery".

O Teatrze Wielkim czytamy: „W tym kwartale powtarzano opery Niema z Portici, Cyrulik Sewilski, Fra Diavolo, Czarnomysł, Szewc, Zampa, Kopciuszek, Wolny Strzelec, Kalif z Bagdadu. Wznowiono operę Rossyniego Szczęśliwe Oszukanie. W téj wystąpiła piérwszy raz Panna Zofija Kaplińska w roli Izabelli, ta jeżeli usilną pracą potrafi przezwyciężyć niewyraźne wymawianie, wtenczas dopiero będzie się mogła poświęcić zawodowi dramatycznemu. Wznowiono także operę Szarlatan, czyli Wskrzeszenie umarłych, słowa Aloizego Ziółkowskiego, muzyka Karola Kurpińskiego. Sztuka ta wystawiona była piérwszy raz r. 1814 w miesiącu Styczniu, rzecz dowcipnie napisana, stosowną, pełną deklamacyi muzyką wzbogacona w owym czasie ulubioną była od publiczności: dziś ta opera z powodu nieco dawniejszego stylu opery Buffa różnego od dzisiejszéj szkoły, upowszechnionej dziełami Webera, Rossyniego i innych, nie mogła takiego wrażenia na naszej publiczności uczynić, jak przed laty dwudziestu, bo niemal wszystkie opery komiczne w stylu lekkim, gdziekolwiek podówczas pisane, w naszych czasach z swéj świeżości wiele już straciły; jednakże przez znawców z zadowoleniem przyjętą była, a Pan Kurpiński powszechnym głosem publiczności przywołanym został". Dalej dowiadujemy się, że „Dnia 23 grudnia wróciła na scenę Panna Anna Wołków, wystąpiła w roli Zerliny w operze Fra Diavolo. Śpiewaczka ta, uczennica Pana Soliwy, obdarzona pięknym głosem. łączy Włoskiéj, Niemieckiéj i Francuskiéj szkoły stósowną każdej wykończoną metodę. Pełna czucia, posiada doskonałą deklamacyję i wymowę, tak w śpiewie, jako i w akcyi, do tego wszystkiego jest zgrabną, przyjemną, co jest więcej, jak piękność. Gdyby nie była śpiewaczką. pozostałaby odznaczającą się aktorką. W każdym jej śpiewie jest właściwie tylko to, co potrzeba, nic zbytecznego, przesadnego, gdy jakie broderyje, czyli upiększenia z własnego natchnienia doda, te tak są stósowne, że zdają się bydź koniecznie potrzebnemi. Tyle darów natury ze sztuką połączonych w jednej osobie, rzadkiém jest zjawiskiém, dla tego Panna Wołków znawców i nie-

znawców zachwyca i zyskała od pierwszego jéj występu przed lat kilku powszechne zadowolenie, które w swém zdaniu nigdy się nie myli i bywa przyznaném jedynie nadzwyczajnym talentom. Z przyjeżdżających artystów słyszeliśmy tylko w danym koncercie na klarnecie P. Adner; grał piérwsze allegro z koncertu Maurera i fantazyją z Cyrulika Sewilskiego własnego układu. P. Adner gra przyjemnie i czysto. Na szczególną zasługują pochwałę robione na tym instrumencie crescenda, decrescenda i pianissima, lecz do odcieniowania brak onemu mocy i staccatów, tak, iż przesadziwszy powtarzaniem pianissimo, w którem celuje, znudzona publiczność ledwo do końca koncertu dosiedziała".

A z innych miast: — „We Lwowie dany był koncert na ubogich dnia 24 październiika pod dyrekcyą Karola Lipińskiego, w którym pomiędzy innemi sztukami wykonany był koncert Kreutzera na dwoje skrzypców przez Hrabiego Józefa Łączyńskiego i Ludwika Hanca. W Poznaniu Dnia 14 Listopada po zmarłéj Księżnicce Radziwiłłównie wykonało Towarzystwo Muzyczne Rekwiem Mozarta, arye z chórem Kleina i chór kompozycyi ś. p. nieboszczyka J. O. Xięcia Antoniego Radziwiłła. Dozór kościoła Ewangelickiego w Gombinie, miasteczku w Województwie Mazowieckiém położoném, uwiadomił w pismach publicznych, iż tamże P. Bredów mieszkający, jaknajdokładniéj organy nowe w tamtejszym kościele wybudował. W dniu 11 Grudnia uwiadomił w pismach publicznych W. Prokurator Rożynkowski, iż sam, oraz kilku jego przyjaciół posiadają fortepian P. Maxa, nowego wynalazku z wypukłą deką, które po ośmiómiesięczném doświadczeniu głosém pięknym, mocnym i trwałością odznaczają się. P. Nidecki, uczeń P. Elsnera z szkoły bywszego konserwatorium, jest Dyrektorem w Wiedniu przy teatrze Leopoldstadt, napisał operę pod tytułem *Przysięga na żywioły*, czyli *Kobieta mężczyzną*. P. Barczny we Lwowie napisał nowe Offertorium, które grane było w kościele parafialnym".

Dalej jest mowa o wydawnictwach. „Z litografii Senewalda, Klukowskiego, Pani Magnus i innych, wydano na fortepian. Thema waryowane L. Nideckiego, tudzież fantazyą Kujawianka I. Felixa Dobrzyńskiego. Śpiewy: *Romance — le plus beaux jour* A. Teichmana, *Mój Jasio*, śpiew tyrolski, romans *Bal w sąsiedztwie* Penserona, mazurek *Kujawianka* I. F. Dobrzyńskiego, tańce na fortepiano: polonezy A. Pohlens, ofiarowany Xięciu Adalbertowi tudzież Nepilego, Spiry, walce — Straussa, *Gabrielln-Walzer*, Edwarda Wolffa, Serawalla, Ernemana i Nideckiego. Mazury Szturma, Leżańskiego, Stefaniego, Nepilego i Leśkiewicza, Kontredanse Zielińskiego, sztuk 8".

Potem jest znowu mowa o Resursie. „W Resursie Kupieckiej było 12 wieczorów muzycznych, w których prócz triów, kwartetów i kwintetów fortepianowych i smyczkowych grano znaczniéjsze, lub nowe rzeczy, to jest: Dnia 1 października kwintet nowy Leimmera, dzieło 13, bardzo trudny na forte piano z mocą i expessyją wykonany przez P. Edwarda Stolpe. Tercet Rossyniego, śpiewany przez PP. Żylińskiego, Zandmana i Amatora Turowskiego. Oktet L. Spohra, dzieło 32, pięknie wykonany przez PP. Bielawskiego, Wańskiego, Bułakowskiego, Szablińskiego, Szalkiewicza, Stankiewicza, Nawarskiego i Froniak. Dnia 15 października thema waryowane Moschelesa, pięknie grane na fortepianie przez Józefa Krogulskiego. Dnia 22 października w danem koncercie pierwszy raz grano Allegro z nowej symfonii Ign. Felixa Dobrzyńskiego, dzieło 17, tudzież tego autora Thema waryowane na sopran, mazurek Kujawianka z towarzyszeniem orkiestry, dzieło 21. Dawniej słyszane kompozycyje Pana Dobrzyńskiego, to jest: kwartetta i inne, odznaczały tego młodego ucznia P. Elsnera wzniosłym i pięknym gustem, lecz w symfonii granéj przekonał o gruntownéj znajomości instrumentowania, systematycznem prowadzeniu rzeczy i właściwem użyciu sposobów do wydania effektów, śmiało go tedy policzyć możemy do wyższego rzędu pisarzy, bo wielu kompozytorów, choć w innym względzie szczęśliwszych, w próbie sił swoich w napisaniu symfonii nie

doszli do żadnego celu. Themat własnego pomysłu Kujawianki jest pięknym, oryginalnym układem z towarzyszeniem orkiestry dowcipnie ułożony, to tylko zarzucić można, iż nadto wielkiemi trudnościami dla śpiewu jest przepełniony, jednakże Pani Dobrzyńska, małżonka autora, wybornie z gustem i precyzyją one odśpiewała. Na tymże wieczorze Koncertino Webera na klarnecie z zwykłą dokładnością i przyjemnością wykonał Pan Szalkiewicz, pierwszy klarnecista opery. Dnia 29 październi-ka Pan Szwarcbach pięknie odegrał fantazyję Kalkbrennera, dzieło 93. Dnia 5 Listopada słyszeliśmy pierwszy raz duet kompozycyi Antoniego Orłowskiego, dzieło 6. to trudne i oryginalne dzieło na forte-piano i skrzypce wybornie przez Panią Naimską, amatorkę i P. Józefa Bielawskiego było wykonane. Dnia 12 Listopada grany był znany septet Beethowena, dzieło 20, tudzież oktet Fr. Riesa, dzieło 128, ładnie przez Panią Janicką wykonany. Dnia 19 Listopada kwartet A. Romberga dzieło 59, trio Hummla i kwintet I. Felixa Dobrzyńskiego, dzieło 20, przez samych amatorów, to jest: Panią Józefową Kaczyńską, kapitana Tatarinów, PP. Pfaff, Karola Wernik i Józefa Kaczyńskiego dzielnie, ze szczególną mocą, precyzją i cieniowaniem wykonane zostały. Znany Onslow, przejęty wielkością i pięknością kompozycyi kwartettów Haydena, Beethovena i A. Romberga, utworzył na wzór onych wiele takowych, lecz z chromatycznością swoich poprzedników potrafił połączyć w nowym stylu melodyją i przyjemność, tak, iż dzieła jego, zajmując umysł, równie dla znawców, jak i dla słuchających niemuzykalnych, przystępnemi uczynił; wielu, chcąc go naśladować, nawet autorowie, z innych dzieł sławni, w tym rodzaju zamierzonego celu niedoszli, pierwszy dopiero P. Dobrzyński, zdaje się, za wzór wziąwszy tego autora, pięknym układem kwintettu granego pierwszy raz na tym wieczorze, na drogę właściwą trafił. Dnia 24 Listopada młody Baranowski grał pięknie waryacyje Maysedera, dzieło 44, na skrzypcach; wiele ten młody artysta ma zdolności i jeżeli w pracy ustawać nie będzie, to może wyjść na celującego na tym instrumencie. Dnia 17 Grudnia dane było na dochód ubogich artystów muzycznych, oraz wdów i sierot po tychże pozostałych, przez amatorów i artystów pod dyrekcją I. Felixa Dobrzyńskiego oratoryum Józefa Haydena *Stworzenie Świata*. Chociaż Warszawa amatorów i artystów śpiewających posiada przeszło sto osób, a pomiędzy temi wiele talentów celujących, jednakże z powodu rozmaitego gatunku uprzedzeń, ledwo 38 do śpiewu zgromadzić zdołano, po jedynastu kilkugodzinnych próbach, czyli lekcyach z niespracowaną gorliwością przez I. Felixa Dobrzyńskiego udzielanych nakoniec oratoryum wykonanem zostało. Do wystawy onego najwięcej przyczynił się W. Sewerya Turowski, który nietylko, iż śpiewał Rafaela i chóry, przetłumaczył i podłożył pod muzykę słowa polskie, ale nadto staraniem i gorliwością onego niektórzy śpiewacy zebrani byli. Dopomagał także usilnie w korrepetycyi śpiewów P. Zandmann. Tyle pracy uwieńczył pomyślny skutek, bo dzieło, choć w małem komplecie śpiewaków, dobrze zostało wykonane, i odcieniowane, słuchający zachwyceni zostali, wiele Dam rozrzewnionych płakało, a orkiestra połączona z amatorami, wybornie wszelkie odcienia z wyrazem i mocą oddała. Soprany tylko i Alty z powodu, iż onych było za mało, w proporcyi Tenorów i Basów, za słabo były obsadzone. Solowe rzeczy śpiewane były — Sopran Pani Naimska, amatorka, Pani Dobrzyńska, małżonka dyrygującego i Panna Wolków. Tenory PP. Żyliński i Dobrski, Artyści opery naszej. bassy J. O. Xiążę Gaticzyn, Pan Turowski amatorowie i Pan Szczurowski, artysta naszej opery, — chóry — Sopran i Alt, Panie Rozenkowska, Cichocka, Turowska, Kabat, — Panny Rozenkowska, Kamieńska, Zawadzka, Turowska, Janicka, oraz Panowie Nepili i Garczyński. — Tenory PP. Roguski, Wiślicki, Chodecki, Senewald, Unruch, Zandman, Lanckoroński, Bułakowski, Szeber, Białecki, — Bas J. O. Xiążę Wołkoński, Fonton, Czajewicz, Bondasiewicz Stolpe, Szabliński, Wairski, Raszek, Gło

gowski. Amatorowie, połączeni z orkiestrą, piérwsze skrzypce Piotr Kaczyński, Tatarynów kapitan, Czymski, — drugie skrzypce Pułkownik Braun, Tognini, Pfaff, Petiskus, — altówki Burakowski, Zacharkiewicz, Wernik Karol, — wiolončelle Kaczyński Józef, Wernik Jan, — flet Cichocki. — Wszyscy artyści śpiewający, wyżej wymienieni, z poświęceniem czasu na wszystkie próby i wystawę dwa razy koncertu, bez żadnego wynagrodzenia pilnie uczęszczali, lecz z orkiestry tylko Józef Bielawski, Baranowski, Bułakowski, Szabliński, Szalkiewicz i Wański bezpłatnie w wykonaniu udział mieli. Ogółem do wykonania całego oratorium należało osób 80 Za sprzedane bilety oraz z daru znakomitéj osoby, któréj wymienić nie ośmielamy się, po strąceniu kosztów było dochodu zł. p. 3000. Tym funduszem komitet, złożony z osób, to jest: Józefa Elsnera, b. Rektora Konserwatorium, K. Kurpińskiego, Dyrektora opery naszéj, L. Dmuszewskiego, Dyrektora Teatru, J. Bielawskiego, piérwszego skrzypka orkiestry, Augusta Zimmermana, piérwszego flecisty orkiestry, Józefa Jaworek i Mikołaja Zawadzkiego, nauczycieli muzyki, Walentego Orłowskiego, dawnego artysty, Jan Szczurowskiego, piérwszego Basisty naszej opery, Mikołaja Winen, piérwszego fagocisty orkiestry oraz Seweryna Turowskiego, amatora, trzymającego pióro, rozrządził rozdać częściowo wsparcia zł. p. 1000 osobom 21, a dwa tysiące ulokowane zostały w Banku Polskim, aby były zakładem kapitału, wzrość mogącego z koncertów, w tym celu dawać się mających".

Jak widać z powyższego, to wystawienie „Stworzenia Świata" było pierwszorzędnem wydarzeniem muzycznem powyżej opisywanego roku. Znaczenie tego przedsięwzięcia rozumiano i oceniano należycie, nie szczędząc zachodu pracy i pieniędzy na godne wystawienie arcydzieła Haydna. Zabrano się do dzieła z wielkim pietyzmem i namaszczeniem. Druga rzecz, która się wprost w oczy rzuca, to zamiłowanie do muzyki kameralnej, które później z czasem zdawało się jakoby stopniowo zanikać, maleć, a nawet zatracać.

Feliks Starczewski.

SPRAWOZDANIA

M o n i u s z k o Stanisław. Pieśni wybrane. Wydane przez Bronisława Rutkowskiego i Teodora Zalewskiego. Zeszyt pierwszy. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa, 1929.

„...a to, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dziecinnych naszych przypomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrośli, podobać się nie przestanie...". Przytoczone słowa St. Moniuszki znajdujemy na wstępie wydawnictwa, które pragniemy omówić. Słowa te uzasadniają najlepiej konieczność wydania wyboru pieśni Moniuszki, jakkolwiek istnieją jeszcze inne powody, może daleko ważniejsze (o ileby tak się można wyrazić). Aktualizm życiowy i artystyczny niejednokrotnie usuwa w cień wartości minione, które mimo to nie przestają nadal być wartościami, jak długo istnieją tacy, którzy je za wartości uznają. Nie można pozwolić na znikanie pieśni Moniuszki w naszem publicznem i domowem życiu muzycznem tylko dlatego, że posiadamy wiele wartościowych, a nawet bardzo wartościowych pieśni w naszej nowszej muzyce. Zapewne — z pośród bardzo wielu pieśni moniuszkowskich, tylko niewielka ilość interesuje naszych śpiewaków i ich słuchaczy, a to samo możemy powiedzieć o wielu

pieśniach największego pieśniarza, Fr. Schuberta. Ale stylowe i szczere wykonywanie wartościowych pieśni Moniuszki długo jeszcze stanowić będzie piękne momenty wzruszeń, w których obok czysto muzycznych składników odgrywają ważną rolę te właśnie momenty, o jakich mówią nam przytoczone wyżej słowa Moniuszki. Obydwa te czynniki uzupełniają się i tworzą jakby odrębną atmosferę. — Wydawcy kierowali się dobrą i szczęśliwą intuicją oraz wielkim krytycyzmem przy dokonywaniu wyboru. W 1 zeszycie znajdujemy następujące pieśni Moniuszki: Wilija, Dziadek i babka, Luli, Kotek, Kochać, Dwa krakowiaki, Mazurek, Kłosek, Kwiatek, Żal dziewczyny, Prząśniczka, Morel, Znasz-li ten kraj, Pielgrzym, Tren dziesiąty, O Zosi sierocie, Polna różyczka. Już samo to zestawienie 17 pieśni wskazuje, jak trafnym był ich wybór. Być może, iż wydawcy nawet nie wiedzą, że czyn ich stał się spełnieniem życzenia ś. p. Mieczysława Karłowicza, który w rozmowie z podpisanym zauważył, że wydanie wyboru pieśni Moniuszki jest nakazem narodowego obowiązku. Wydanie ich posiada wszelkie zalety, jakie powinno posiadać jakiekolwiek wydanie staranne i dobrze pomyślane. Także strona zewnętrzna nie wymaga nawet osobnych superlatywów. Obowiązek swój spełnili w całej mierze znakomicie. — Możemy przy tej sposobności poddać zasłużonym wydawcom niektóre projekty do rozważenia. Jednym z nich byłaby antologja polskiej pieśni solowej, poczynająca się od czasów Elsnera. Jeśli mówimy o drukach i rękopisach z wieków dawniejszych, że należą do rzadkości, to w niemniejszym stopniu możemy to samo powiedzieć o XIX wieku, a zwłaszcza jego I połowie. Wiele utworów naszych starszych twórców mieści się w drukach, które są poprostu nie do uzyskania, stanowiąc najrzeczywistsze „białe kruki" w nielicznych bibljotekach i prywatnych zbiorach. Są to często dzieła wartościowe nietylko ze stanowiska historycznego. Następnie jest wiadome, że nie tylko pieśni, ale i innej kategorji dzieła polskich kompozytorów — i to nowszych — wykonuje się dziś jeszcze z rękopisów. Wydanie manuskryptów Pankiewicza, Zarembskiego, Melcera i innych, byłoby bardzo pożądane. Bardzo wskazanem byłoby wydanie wyboru pieśni solowych Władysława Żeleńskiego, w czem niewątpliwie zasłużyłby się prof. Felicjan Szopski. Nie chcę tu narzucać wydawcom planów, które może nawet już sobie nakreślili, ale sądzę, że ten sam pietyzm i zapał, jaki okazują dla dawniejszej muzyki polskiej, będzie przodował ich czynom na polu wydawania nowszej polskiej muzyki. W każdym razie nową kartę ich wydawniczej działalności witamy z najszczerszem zadowoleniem i uznaniem.

A. Chybiński.

F i s c h e r Johann: Lustige Suiten und Tänze für drei Streichinstrumente einzeln oder chorisch besetzt. Herausgegeben von Hans E n g e l. Bärenreiter - Ausgabe 259. Bärenreiter-Verlag zu Kassel (1928). 4, 20 stron.

Wydawnictwo doc. dra. Hansa Engla interesuje nas z kilku powodów, poza zainteresowaniem naukowem. - Jan Fischer z Augsburga, żyjący między r. 1646 i 1721 (?), jeden z najwybitniejszych przedstawicieli francuskiego kierunku w suicie niemieckiej i uczeń („notiste") Lully'ego, wydał w r. 1702 publikację „Tafel-Musik", w której obok suit znajdujemy szereg „p o l s k i c h t a ń c ó w" („Pollnische Dänze"). Jest zasługą polskiej muzykologji, że pierwsza zajęła się zbadaniem instrumentalnej twórczości Jana Fischera (nie identycznego z Janem Kasprem Ferdynandem Fischerem, który również tworzył suity i żył współcześnie z J. S. Bachem, będąc także wielbicielem stylu francuskiego). Mamy na myśli dyssertację doktorską D-ra Bronisławy W ó j c i k ó w n y (Lwów), napisaną w r. 1917 i wydaną następnie w skrócie p. t. Johann Fischer von Augsburg als Suitenkomponist, w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", r. V, z. 3 (Lipsk 1921). Taż sama autorka zajmowała się osobno polskiemi tańcami Jana Fischera, wydając krótką lecz bar-

dzo treściwą pracę w „Kwartalniku muzycznym“ (Warszawa 1914, r. II, z. 2, str. 83—90), przedrukowaną następnie w jej cennych „Szkicach muzykologicznych“ (1923). Wydawca suit i polskich tańców J. Fischera, doc. dr. Hans Engel, zaopatrzył swą sympatyczną publikację wstępnem objaśnieniem powołując się na pracę D-ra Wójcikówny, jako na rezultat wyczerpujących badań przedstawicielki „lwowskiej szkoły“ w naszej muzykologji. Wydanie dra Engla jest pod każdym względem praktyczne, a jako takie również bardzo staranne i bez wyjątku poprawne, o ile mogłam osądzić na podstawie kopij wszystkich dzieł J. Fischera, dokonanej przez wspomnianą autorkę monografji o tym twórcy (kopja w zbiorach rękopiśmiennych Instytutu Muzykologicznego Uniw. Lwowsk.). Tańce i suity Fischera zasługują w całej pełni na wykonanie u nas. Są łatwe (nigdzie nie przekraczają 1 pozycji) i zarazem bardzo interesujące. Nie będzie zapewne dla nikogo niespodzianką, jeśli w polskich tańcach Fischera znajdzie obok polskich pierwiastków także maniery zachodnie, w szczególności zaś francuskie. Wybitna indywidualność Fischera zdołała jednak wytworzyć z nich bardzo jednolite pod względem stylistycznym dzieła.

M. Szczepańska.

Lionel de la L a u r e n c i e: Les Luthistes. (Tom publikacji „Les musiciens célèbres“). Paryż. Librairie Renouard; Henri Laurens, Éditeur. 1928. 8°, 128 stron.

Autor, znany francuski muzykolog, któremu zawdzięczamy m. in. kilka rozpraw z zakresu historji muzyki lutniowej, daje nam w swej pracy pierwszą monografję, która zajmuje się historją muzyki lutniowej od XIV do XVIII wieku, a więc do czasu, w którym pojawiły się ostatnie wartościowe i oryginalne kompozycje, przeznaczone dla lutni, t. j. instrumentu, zajmującego przez szereg wieków pierwszorzędne miejsce w życiu muzycznem, miejsce utracone w wieku XVIII ostatecznie na rzecz fortepianu i jego ówczesnych protoplastów. Dziś, jak wiadomo, zaczyna muzyka lutniowa ponownie ożywać obok muzyki dla mandoliny i dla gitary. Autor wyzyskał niemal całą literaturę przedmiotu (dość już bogatą, lecz jeszcze nie wolną od wielu luk), ponadto daje nam wiele własnych i trafnych spostrzeżeń, które szczegółowsza literatura badawcza będzie mogła rozpatrzyć i zająć wobec nich odpowiednie stanowisko. Praca p. de la Laurencie zajmuje się także polską muzyką lutniową oraz p o l s k i e m i tańcami, których sporo — jak wiadomo — napisali także niepolscy lutniści XVI i XVII wieku a częściowo i XVIII. Musimy tu zaznaczyć z niemałem zadowoleniem, iż do omówienia tej kwestji posłużyła autorowi praca d-ra Henryka O p i e ń s k i e g o „La musique polonaise“, której 2. wydanie właśnie się ukazało (w najbliższym zeszycie „Kwartalnika“ zdamy z niej sprawę). Zużytkowanie pracy polskiego badacza było tem więcej korzystne, że ten ostatni należy właśnie do znanych badaczy historji muzyki lutniowej, tak polskiej, jak i mającej związek z polską muzyką (na studjum jego o Bekwarku czekamy z uzasadnioną chyba niecierpliwością). Wspomina więc de la Laurencie o B e k w a r k u, o D ł u g o r a j u, o Diomedesie Catonie, o Jakóbie Polaku, o kilku obcych lutnistach, którzy pisali tak modne w XVII wieku „polskie tańce‘ (por. str. 47—50, 56, 82 i 101). Szkoda tylko, że nie wyzyskał pracy d-ra Al. Simonówny o polskich pierwiastkach w muzyce niemieckiej (Zürich 1919). Dokonane i dokonujące się jeszcze badania naszych młodszych muzykologów przyniosą nowe szczegóły o polskiej muzyce lutniowej (część tych badań ogłosimy w „Kwartalniku“). Jeżeli zaś chodzi o samą muzykę polską na tle historji muzyki lutniowej europejskiej, to można powiedzieć, iż może właśnie ona w najwyższym stopniu mogła zwrócić uwagę ogółu muzycznego w dawniejszych czasach na „polskość“ muzyczną a w dzisiejszych czasach uwagę obcych historyków na polski czynnik muzyczny w historji muzyki. To też zupełnie słuszna jest uwaga, którą autor kończy swą cenną i przystępną pracę: „En résumé, la musi-

que de luth apparait comme un art à la fois réceptif, simplificateur, novateur et vulgarisateur qui, ainsi que nous l'avons indiqué, a pris un aspect international, européen" (str. 124). Pracę p. de la Laurencie, napisaną dla celów popularnych pięknym językiem literackim, zdobi wiele pięknych ilustracyj, jak portrety słynnych lutnistów, podobizny różnych rodzajów lutni, wyjątki ze słynnych tabulatur i t. p.

A. Chybiński.

Osthoff Helmuth: Der Lautenist Santino Garsi da Parma. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Lautenmusik. Verlag von Breitkopf et Härtel, Lipsk 1926. 8°, 188 stron.

Rozwój muzyki lutniowej w XVII wieku nie jest mimo kilkunastu prac dokładnie, lub choćby tylko wystarczająco zbadany. Dotyczy to zwłaszcza I połowy tego ważnego w historji muzyki instrumentalnej stulecia. Wydano zbyt mało jeszcze zabytków lutniowej muzyki, ważnej zwłaszcza dla historji tańców i suity. Stąd też wyniki badań, pozbawionych obfitszego materjału porównawczego, nie mogą być bardzo bogate. Praca d-ra Osthoffa stara się je częściowo choćby wzbogacić, zajmując się lutnistami w Parmie, w XVI i XVII wieku, głównie zaś działalnością i twórczością rodziny Garsich, z których Santino i Domino należeli do bardzo wybitnych. Znakomita praca Osthoffa opiera się na kilku rękopisach tabulaturowych, zawierających dzieła Santina Garsi'ego, pomiędzy zaś temi rękopisami znajdujemy w bibljotece państwowej w Berlinie tabulaturę (Mus. ms. 40153), zwaną „Lautenbuch Dusiacki", na której okładce czytamy pisane po polsku słowa: „Kazimierz Stanisław Rudomina Dusiacki", a na pierwszej karcie datę „1620", oraz miejscowość „Padova". Wewnątrz tabulatury znajdują się tańce, pomiędzy zaś niemi: „Polacco Ballo", „Taniec" i „Kozaczek" (k. 12, 44 i 73). Autor słusz nie przypuszcza, że wspomniany wyżej Dusiacki musiał być studentem w Bolonji i uczniem Santina Garsiego, podobnie jak inny Dusiacki (Jan Mikołaj) i wielu innych Polaków, bawiących na studjach (prawniczych) we Włoszech. Autor omawia szczegółowo notację, technikę i formy utworów, zawartych w rękopisach Garsi'ego, oraz ich styl, dochodząc do wniosków możliwych przy tak niewielkiej ilości wydanych zabytków lutniowych. Jego cenna praca będzie pożyteczną także dla badań nad polską muzyką lutniową XVII wieku. Wartość jego pracy podnosi dodatek nutowy, zawierający 58 utworów (przeważnie gagliardy). Niestety polskich tańców nie znajdujemy w tym dodatku. Nie zajmuje się niemi autor także w swych badaniach.

A. Chybiński.

Blareau Ludovic: L'art musical par l'analyse et le commentaire des oeuvres à l'aide de citations thématique. Paris 1928, Delagrave, 8°, 224 stron.

Zajmujemy się tą pracą tylko ze względu na jej stanowisko wobec twórczości Chopina. Znajdujemy w niej rozdział, zatytułowany: La Musique de Concert au XIX-e siècle, en Allemagne, składający się z artykułów: I. Mendelssohn; II. Schumann; III. Les Pianistes: 1. Chopin, 2. Liszt; IV. Brahms (str. 152—167). Trudne do uwierzenia, ale prawdziwe! Tem bardziej niebezpieczne zaś jest takie skwalifikowanie Chopina że książka pana Blareau, jak czytamy w przedmowie wydawcy, jest „application exacte, dans leur lettre et dans leur esprit des instructions du 2 septembre 1925 relatives aux nouveaux programmes de l'enseignement secondaire de mai et juin 1925. qui font pour la première fois une place à l'explication des chefs-d'oeuvres de l'art". A więc — podręcznik szkolny, z którego uczniowie francuskich gimnazjów będą uczyli się, że Chopin był... pianistą niemieckim! — U nas, twierdzenie takie nie wymaga prostowania. Wystarczy jego napiętnowanie. Ubolewać jednak trzeba, że p. Ludovic Blareau, mając do dyspozycji szereg monografij francuskich o Chopinie, jak np. Bidou, Ganche'a, Poi-

rée'go i in., do żadnej z nich nie zajrzał, co gorsza, nie zna nawet i ogólnych historyj muzyki, w języku francuskim wydanych, jak np. Jules'a Combarieu. Wszak właśnie ten autor w swej trzytomowej historji muzyki, w tomie III na str. 119 pisze dosłownie: „Loin de nous la pensée d'annexer un Chopin à la musique française comme on a annexé Wieniawski à la musique allemande; ce serait de recommancer le partage de la Pologne!" Także i Hugo Riemann w „Handbuch der Musikgeschichte" (tom II, część III, str. 233) pisze o Chopinie wyraźnie: „Den Deutschen können wir ihn freilich nicht zuzählen". Wielki uczony francuski zastrzega się przeciwko anektowaniu Chopina na rzecz francuskiej muzyki; wielki uczony niemiecki to samo czyni w odniesieniu do muzyki niemieckiej. Ale za to mały autor podręcznika szkolnego francuskiego wspaniałomyślnie oddaje Chopina Niemcom! — Nie wchodzę tu w szczegółową krytykę wiadomości o muzyce Chopina, podanej w tym podręczniku. Są one na szczęście zwięzłe, ale od początku do końca — skandaliczne. Także i datę urodzenia Chopina przesunął Ludovic Blareau (a może zecer drukarni Delagrave'a), na rok 1801. Przy tej sposobności pragnę przypomnieć, że zapatrywanie pana Blareau nie jest niestety odosobnione w literaturze francuskiej lat ostatnich. W wydawanej przez tegoż Delagrave'a wielotomowej „Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire", w części I, tomie 2, w rozdziale „Allemagne, XIX siècle, Le piano lyrique: Chopin", str. 1079—1081, inny autor, p P. H. Raymond-Duval, również zaliczył Chopina w poczet muzyków niemieckich. O tej sprawie, a także o innych „pomysłach" pana Raymond-Duval'a pisałam w swoim czasie w „Przeglądzie Warszawskim" (rok II, nr. 7, 1912, str. 147—150).

Bronisława Wójcikówna

(Przyp. redakcji. — W Paryżu istnieje „Towarzystwo im. Fryderyka Chopina", na czele którego stoi p. Edward Ganche. Nie jesteśmy pewni, czy do zakresu zainteresowań tego Towarzystwa należą także sprawy, poruszone przez p. d-rkę B. Wójcikówną. Sądzimy jednakże, iż ci muzycy narodowości polskiej, którzy zwlaszcza przebywają w Paryżu i pozostają w stosunkach z temże Towarzystwem, winni już ze względów narodowych zwrócić p. Ganche'owi uwagę na tego rodzaju przykre skandale. A. Ch.).

Opieński Henryk: Paderewski. Esquisse de sa vie et de son oeuvre. Préfaces de Gabriel Hanotaux, Gustave Doret, Alfred Cortot. Lausanne 1928. Editions Spes. 8⁰, XXII, 134 stron, 16 tablic i podobizna autografu.

Słowa niewielkiej tej książeczki kreślą przed nami doskonały obraz życia pracowitego a genjalnego w swym twórczym rozmachu, życia Paderewskiego — artysty i Paderewskiego — obywatela i patrjoty. Francuskie wydanie niewiele odbiega od polskiej monografji pióra tegoż autora, wydanej w roku zeszłym („Bibljoteka muzyczna", Gebethner i Wolff, Warszawa). Najważniejszą różnicę stanowią trzy przedmowy: Gabrjela Hanotaux o Paderewskim jako polityku, Gustawa Doret o Paderewskim jako kompozytorze i Alfreda Cortot o Paderewskim jako pianiście. Są one wyrazem najgłębszego hołdu, jaki wybitni przedstawiciele Francji współczesnej składają Paderewskiemu. W tych trzech szkicach francuskich, zawiera się niezrównana charakterystyka. To też dobrze się stało że „Przegląd Muzyczny" rozpoczął ich przedruk w przekładzie polskim (Poznań 1929, rok V, nr. 3 i nast.), czyniąc je dostępnemi dla wszystkich. Nie referuję ich więcej tutaj, tem bardziej, że poznanie ich ze streszczenia byłoby nie wystarczające Warto i należy je przeczytać. Ze swej strony dr. Opieński daje w monografji francuskiej, podobnie jak w polskiej, wyczerpującą i wszechstronną charakterystykę tak bogatej i zróżnicowanej działalności Paderewskiego. Szczegółowo też omawia twórczość jego kompozytorską, wskazując

w subtelnej krytyce na styl i objektywne wartości dzieł Paderewskiego. — Jakiego przyjęcia doznała francuska monografja o Paderewskim we Francji, dowodzi tego fakt, że sprawozdanie ukazało się między innemi w „Revue de musicologie“ (Paryż. nr. 29, luty 1929), która z zasady nie omawia żadnych książek, związanych z życiem współczesnem, poświęcając miejsce wyłącznie tylko zagadnieniom historycznym i teoretycznym. Wyjątek ten usprawiedliwia sprawozdawca słowami: „Paderewski za życia jest postacią historyczną“ („Paderewski vivant est une figure historique“).

B. W.

Coeuroy André, Panorama de la Musique contemporaine. Paris 1928, Kra. — 8⁰, 232 stron.

„Trop vaste, trop près — mille regrets“ — takiem motto rozpoczyna Coeuroy swą książkę. Udało się mu jednak, mimo że przedmiot jest bardzo „szeroki“ i bardzo „bliski“, dać w niej przegląd i charakterystykę muzyki współczesnej, żywą a trafną.

„Pod znakiem nacjonalizmu“ — to rozdział wstępny, w którym autor rozwiewa złudzenie o internacjonalizmie muzycznym, wskazując, że muzyka w swym rozwoju historycznym przechodziła kolejno przez różne okresy: włoski, francuski, niemiecki. Bez względu na przynależność narodową muzycy komponowali w owych okresach po włosku, po francusku, po niemiecku. Dziś, każdy naród tworzy swój własny język muzyczny. Genjusz, mówiąc językiem muzycznym swoim (np. Beethoven), jest zrozumiały dla całego świata; talent o wyraźnej odrębności narodowej (np. Fauré, Wolf), nigdy nie będzie przez obcych należycie zrozumiany.

Pierwszym kompozytorem, który instynktem pojął znaczenie muzyki ludowej swego narodu dla muzyki artystycznej, był Chopin. Od niego datuje się zwrot ku muzyce ludowej, jako wiecznie bijącemu źródłu sztuki. To też dzisiaj wszystkie narody, a zwłaszcza narody nieposiadające własnej tradycji starej kultury muzycznej, z tego źródła czerpią swą odrębność i siłę. Tradycyjne formy dają im tylko metodę, przestały natomiast być wzorem niewolniczego naśladowania: tworzą się formy nowe, odpowiadające nowemu materjałowi. W jaki sposób się to dzieje — przykładem twórczość Strawińskiego.

Po tym wstępie, dzieli Coeuroy swą książkę na dwie części: pierwsza — „Ludzie i narody“ obejmuje dwa rozdziały: 1. W poszukiwaniu stylu, 2. W poszukiwaniu „dyscypliny“; w drugiej — „Drogi i kierunki“ zawierają się również dwa rozdziały: 1. Drogowskazy, 2. Myśl muzyczna i jej formy.

Jak z tego przeglądu treści widać, Coeuroy zajmuje się naprzód postaciami czołowemi muzyki współczesnej, następnie, idąc ku rzeczom ogólnym, cechami odrębnemi tej muzyki. Jest to postępowanie właściwe, gdyż zabezpieczające od popadnięcia w doktrynę, o co nietrudno wtedy zwłaszcza, gdy ma się do czynienia z nowemi a zbyt bliskiemi zjawiskami artystycznemi.

Na początku przedstawia Coeuroy sylwetę Strawińskiego, charakteryzując styl jego jako „objektywny“ i wyjaśniając znaczenie objektywności stylu. Zkolei następują rozdziały: Wschód i Zachód; Pedrell, Falla i iberyzm; Bela Bartok i Bałkan. Echa z nad morza północy; Pieśń ludowa i jazz — prawdziwie „panoramowy“ przegląd tak różnorodnej i bogatej twórczości muzycznej współczesnej! Przedsięwzięcie niezmiernie trudne do zrealizowania, i tylko dzięki talentowi tak doskonałego pisarza, jakim jest Coeuroy, obraz ten jest żywy a zwarty, nie pozostawia wrażenia chaosu, lecz łącząc rozmaite objawy nowoczesnej muzyki trafnemi spostrzeżeniami ogólnemi, nasuwa czytelnikowi szereg zagadnień i daje podnietę do samodzielnego ich przemyślenia.

Dla nas najbardziej interesujący jest w tej części książki rozdział, poświęcony muzyce polskiej. W epoce po-chopinowskiej, Moniuszko, twórca opery narodowej, przedstawia się dla Coeuroy jako człowiek, patrzący „w przeszłość“. W Karłowiczu dopatruje się on

natomiast tego twórcy, który muzyce polskiej otworzył „przyszłość“.

Po krótkiej charakterystyce twórczości Brzezińskiego, Fitelberga, Szopskiego i Tansmana przedstawia Coeuroy twórczość Karola Szymanowskiego. Widzi w nim pierwszą od czasów Chopina naturę prawdziwie twórczą, kompozytora nie sięgającego wprost do folkloru, a mimo to zawsze będącego w swych dziełach wyrazicielem odrębności rasowej polskiej. Podnosi wielki zmysł formy i logikę sztuki Szymanowskiego, choć i forma i logika jej wcale nie przedstawia się — jak pisze Coeuroy — jako tradycyjna. Obok Szymanowskiego wymienia z najmłodszych kompozytorów naszych: Perkowskiego, Sikorskiego i Łabuńskiego.

Jeszcze więcej podniet od pierwszej części zawiera niewątpliwie część druga, w której omówione są kolejno następujące problemy: sztuka objektywna, tonalność i atonalność, tematy „literackie“ i „obrazowe“ muzyki dzisiejszej, muzyka rozrywkowa i taneczna, wreszcie rozkwit muzyki kameralnej.

Po wszystkich tych rozważaniach, pełnych nadzwyczaj bystrych i zajmujących spostrzeżeń, pisanych żywo i subtelnie, rozdział końcowy zaopatruje Coeuroy zamiast tytułem — pytajnikiem. Zaczyna go też pytaniem: — A więc dokąd zmierza muzyka dzisiejsza? I na pytanie to odpowiada zrazu słowami Georges Auric'a: — Nie wiem. W dalszym jednak ciągu próbuje dać na to niepokojące pytanie odpowiedź pozytywną tłumaczeniem związków muzyki dzisiejszej tak z innemi sztukami, jak i z ogólnym rytmem życia współczesnego. Czy jednak odpowiedź taka istotnie rozwiązuje kwestję, wątpię. Jest ona raczej tylko potwierdzeniem ogólnem wypowiedzianych w treści książki spostrzeżeń szczegółowych.

B. Wójcikówna

Szarlitt Bernard: Nieznany skarb w Polsce, Zbiory muzyczne Edwarda Wrockiego. Warszawa MCMXXIX. 7 str. Osobne odbicie z nr. 57 miesięcznika „Naokoło świata“ (1929 r., styczeń, szp. 117—126).

Propagandowa broszura, pod powyższym tytułem wydana, zajmuje się wskazaniem wielkiej wartości prywatnych zbiorów muzycznych p. Edwarda Wrockiego oraz wskazaniem konieczności utworzenia „Akademji Wiedzy Muzycznej“, projektowanej przez właściciela zbiorów w kilku broszurach, z których jedną, ostatnio wydaną zajmowaliśmy się w poprzednim (II) zeszycie Kwartalnika. Do tej ostatniej kwestji nie będziemy zatem powracali, tem bardziej, że autor broszury o „Nieznanym skarbie w Polsce“ streszcza w zasadzie tylko to, co p. Edward Wrocki wypowiedział w sprawie „Akademji Wiedzy Muzycznej“ w kilku własnych propagandowych pracach. Zgadzamy się najzupełniej z p. Szarlittem, iż „w latach niewoli nie byliśmy niestety pod względem tego kultu (t. j. kultu muzyki) w możności dotrzymania kroku innym narodom kulturalnym“ i że „powinniśmy iść naprzód krokiem siedmiomilowym, ażeby doścignąć narody, które nas wyprzedziły“. Zgadzamy się, mimo że wiemy, iż rezultaty pracy narodu czeskiego, który również miał lata niewoli i to dłuższe od lat naszej niewoli, są istotnie zupełnie inne. Natomiast nie możemy się zgodzić na to że „do takiego (siedmiomilowego) kroku zaś przysposobić nas może najlepiej projektowana przez Wrockiego Akademja“. Logika wewnętrznej struktury w każdem państwie dowodzi, iż podstawą stworzenia wielkiego kultu muzyki jest zawsze obok przyrodzonych warunków ludności: doskonale zorganizowane szkolnictwo muzyczne (artystyczne i naukowe), doskonale zorganizowany ruch koncertowy i operowy, świadoma zadań i celów produktywna krytyka muzyczna oraz racjonalna propaganda wewnętrzna i zewnętrzna, ponadto zaś odśrodkowe działanie środowisk muzycznych w większej ilości. Bez tych precyzyjnie spełnianych warunków, żadna „Akademja Wiedzy Muzycznej“ nie wyda pożądanych dla państwa i narodu rezultatów. W szczególności zaś projekt p. Wrockiego jest już z tego powodu nieko-

rzystny, że pragnie połączyć z sobą w celu dośrodkowego działania takie siły, które ze stanowiska społeczno-gospodarczej kultury już a priori mają dążenia odśrodkowe. Natomiast zupełnie inną jest kwestja zbiorów muzycznych p. Wrockiego, których istnienie zdecydowało o wyborze tytułu dla broszury p. Szarlitta, zajmującej się tylko częściowo temi zbiorami (bez wydatniejszego zaspokojenia naturalnej ciekawości czytelników). Jeśli pominiemy szczegóły biograficzne, które są opisane istotnie przekonywująco i wzruszają nas, budząc zupełnie szczere uznanie dla żelaznej energji p. Wrockiego jako zbieracza, to w niemożności określenia ilościowych i jakościowych cech jego zbiorów ograniczymy się do podania następujących zdań z entuzjastycznej pracy p. Szarlitta: „Nabywał on (t. j. p. Wrocki) przeto literalnie każdą rzecz, pozostająca w związku z dziejami muzyki. Nietylko więc wszelkiego rodzaju instrumenty muzyczne, dzieła o muzyce i kompozycje, lecz także autografy wielkich mistrzów, wirtuozów, śpiewaków i śpiewaczek, medale bite na ich cześć, ich biusty, portrety, fotografje, ba, nawet wizytówki oraz znaczki pocztowe z ich podobiznami lub też takie, które zaopatrzone są w emblematy muzyczne... Wystarczy zaznaczyć, iż zbiory te zapełniały kilka sal, że bibljoteka dzieł o muzyce, zawierająca niemało „białych kruków", liczy kilkanaście tysięcy tomów, a sama kolekcja wizerunków przeszło 6.000 sztuk: Wszystko to zaś sięga aż do XVI wieku" (str. 3—4). Jak z tego ogólnego opisu widzimy, zbiory muzyczne p. Wrockiego nie są wprawdzie „prześcigające wszystkie inne znane i zażywające sławy muzea tego rodzaju", w każdym razie są to w naszych stosunkach prawdopodobnie jedyne w swym rodzaju zbiory pod względem ilościowym i jakościowym, godne jak największej uwagi oraz opieki ze strony „czynników miarodajnych", o których wspomina broszura p. Szarlitta. Chodzi tylko o formę tej opieki, a także o jej treść, niemniej także o podstawy prawne, które wynikają z treści ustawodawstwa. O utworzeniu „Akademji Wiedzy Muzycznej", z racji zbiorów nie mogłoby być mowy z wyżej przytoczonych powodów. Natomiast nietylko pożądane, ale i konieczne jest utworzenie innej instytucji. Chcę tej sprawie poświęcić szereg uwag zasadniczych. W przeciwieństwie do wielu europejskich i pozaeuropejskich państw, mniej lub więcej kulturalnych, nie posiadamy dotychczas ani jednego, choćby niewielkiego muzeum przedmiotów muzycznych. Istnieją tylko mniejsze lub zupełnie małe zbiory i zbiorki, nie mogące się równać ze zbiorami muzealnemi p. Wrockiego. Nasze muzea nie zwracały nigdy i nie zwracają dotąd należytej uwagi na konieczność tworzenia osobnych działów muzycznych, a nawet na kolekcjonowanie luźnych przedmiotów z tego zakresu (zwłaszcza autografów i instrumentów muz.). Wyjątek stanowią muzea etnograficzne (np. słynne pod tym względem Muzeum Tatrzańskie im. Chałubińskiego w Zakopanem, posiadające kilkadziesiąt instrumentów ludu podhalańskiego). Zaniedbanie jest bardzo wielkie i bodaj już nie do odrobienia. Dotychczasowy typ muzealny zdradza skłonność raczej w kierunku kupna obrazu lub przedmiotu sztuki stosowanej, niż do kupna instrumentu muzycznego, z wyjątkiem bardzo rzadkich przypadków, w których do instrumentu muzycznego jest przywiązane nazwisko słynnego z innego powodu posiadacza: np. „fortepian królowej Marysieńki", lub „trąba hetmana Koniecpolskiego" i t. p. Decyduje tu królowa Marysieńka i hetman Koniecpolski, a nie przedmiot, jako dokument należący do historji kultury. Nie będę tu szerzej rozwijać tej sprawy ponieważ ogólnie zajmowałem się nią w artykule p. t. Muzealnictwo muzyczne, w „Wiankach" (Kraków — Warszawa 1919, nr. 3) i ponieważ szerzej zajmę się nią gdzieindziej. Uważamy za obowiązek naszych władz, które decydują o sprawach muzeów, aby przy każdej sposobności i przy każdej inspekcji, zwracały uwagę kierowników muzeów na konieczność zmiany w kierunkach wewnętrznej polityki muzealnej. Wracając zaś do zbiorów p. Wrockiego, musimy łącznie z tą sprawą zauważyć, iż na-

dają się one znakomicie do zamiany na pierwsze polskie muzeum muzyczne (z odpowiednią nazwą) i nie wyobrażam sobie, iżby można w naszych warunkach wyszukać bardziej odpowiedniego kierownika takiego muzeum, jak właśnie p. Wrockiego Zdaję sobie sprawę z tego, że intencje p. Wrockiego mogły natrafić na brak zrozumienia nie tworząc pod tym względem wyjątku. Ale równocześnie zdaję sobie też sprawę z tego, że przeszkodą w ich urzeczywistnieniu musiał być sam projekt „Akademji" i że istnieje w Polsce wiele zbiorów i dawno już istniejących muzeów, które w nieopisany sposób cierpią od dawna lub niedawna, na brak pomieszczenia. Dlatego sądzę, że uwagi p. Szarlitta, tak pełne indygnacji, byłyby merytorycznie słuszne tylko wtedy, gdyby sprawa zbiorów p. Wrockiego stanowiła przykry wyjątek. Tak jednakże nie jest. Informacja p. Szarlitta, iż „jedyne, co udało się osiągnąć, było udzielone Wrockiemu zezwolenie na „tymczasowe" pomieszczenie jego drogocennych zbiorów w... piwnicach Konserwatorjum..." zasługuje na pełną wiarygodność, jednakże intencja tej informacji byłaby jeszcze bardziej nasycona czynnikiem rzeczywistości, gdyby dodano trzy słowa: „z braku miejsca". Bo przecież zezwolenie tego rodzaju nie było podyktowane brakiem zrozumienia wielkiej wagi zbiorów p. Wrockiego, lecz sytuacją bardzo przymusową, nie lokalizującą się zresztą tylko w Warszawie. Utworzenie wspomnianego Muzeum Muzycznego jest kwestją czasu, oby nie zanadto długiego. Stolica nasza tak długo nie będzie pod względem muzycznym zaopatrzoną dostatnio w czynniki stołecznej kultury muzycznej, jak długo nie zdobędzie się na godne jej muzeum przedmiotów muzycznych, stworzone stołecznemi i pozastołecznemi (ale nie centralizującemi) środkami. Podstawę utworzą w pierwszym rzędzie zbiory p. Wrockiego. Nie może ulegać żadnej wątpliwości, że nauka skorzysta z tych zbiorów w sposób wydatny, bo znaczenie takiego muzeum, byłoby ogólnopolskie, przekraczając może nawet nasze państwo. Ale tylko wejście na realną drogę, może powołać do życia taką instytucję, czy też osobny, wielki i samodzielny dział w muzeum kultury i sztuki. Paraliżująco natomiast musiałby działać projekt „Akademji Wiedzy Muzycznej", która jako skomplikowana „maszyna" raczej działałaby swym ciężarem, niż swoją sprawnością. Broszurę p. Szarlitta zdobi dziewięć podobizn przedmiotów ze zbiorów p. Wrockiego Niewszystkie napisy objaśniają je trafnie. W objaśnieniu podobizny instrumentów „egzotycznych" zamiast „ludowy instrument turecki" winno być raczej (ze względu na pochodzenie instrumentu): „arabsko-turecki instr. lud.". Identyczny instrument, pochodzący z północno-zachodniej części Afryki z posiadania arabskiego znajduje się w zbiorach Instytutu Muzykologicznego Uniwersytetu Lwowskiego.

A. Chybiński

Collection Fryklun'd: MUSICA. Hälsingborg 1929, Schmidts Boktryckeri A. — B., 8⁰, 109 stron.

Praca niniejsza jest rozumowanym katalogiem opisowym muzycznej kollekcji Daniela Fryklunda z Sundsvall, znakomitego szwedzkiego badacza historji instrumentów, jednego z największych autorytetów, zwłaszcza w znawstwie instrumentów strunowych. Katalog ten interesuje nas z tego również powodu, że Fryklund posiada w swych zbiorach kilka okazów, należących do „polonica". Są to przedmioty odnoszące się do instrumentów i autografy. Znakomity badacz posiada nawet luźne kartki (drukowane lub pisane), które niegdyś należały do zaginionych instrumentów. Słusznie bowiem uznaje je za materjał do historji instrumentów. Między temi kartkami znajduje się jedna z napisem „W. Gumulski reperował w Poznaniu dnia 14/1 1868', do której autor dodaje objaśnienie: „Skriven sedel (pisana kartka). Denne instrument makare aterfinnes icke i v. Lütgendorffs arbete (wytwórcę instrumentu nie znajduję w dziele Lütgendorffa)". Oczywiście chodzi o wytwórcę, nie reparatora. — Autor wspomina o 12 listach Ch. Alcana, z których

jeden zajmuje się m. in. Chopinem (str. 37). — Wzmiankuje o listach Lipińskiego (str. 42 i 61) (w ilości pięciu), o 4 listach Henryka Wieniawskiego (str. 61) i 35 listach pianisty Wilhelma Stengla (męża Marcelli Sembrich-Kochańskiej). W dwóch listach słynnej francuskiej śpiewaczki, Désirée Artot, cytowanych w dłuższych wyjątkach, jest mowa o Paderewskim (str. 61). Na końcu pracy Fryklunda znajdujemy m. in. materjały do biografji słynnej śpiewaczki Henrietty Nissen, uczennicy Garcii i Chopina (str. 83).

A. Ch.

G r o v e's Dictionary of music and musicians. Third edition. Edited by H. C. C o l l e s. M. A. Macmillan and Co. London 1927—28. 8°. tom I — V, stron 773, 800, 787, 840, 791.

Wspaniały i w każdym niemal zakresie wyczerpujący, a zarazem najobszerniejszy leksykon Grove'go, doczekał się po niespełna 50 latach trzeciego wydania (1 wyd. 1879). Dokonane ono zostało przez p. Henryka Cope Colles'a, nauczyciela historji i krytyki muzycznej w Royal College of Music w Londynie i autora kilku prac z zakresu muzyki. Colles spełniał przy nowem wydaniu głównie redaktorskie funkcje, jakkolwiek szereg nowych artykułów i szereg uzupełnień artykułów dawniejszych od niego pochodzi. Główna jednak praca leżała w rękach wielu mniej lub więcej wybitnych lub sławnych współpracowników naukowych i krytycznych, z których szereg już nie należy do żyjących (Grove, Hiller, Hull, Spitta, Stainer, i t. d.). Z pośród zaś żyjących wiele świetnych nazwisk czytamy w liście współpracowników, umieszczonej na początku każdego tomu. Każdy też artykuł jest sygnowany monogramem autora, biorącego indywidualnie odpowiedzialność za treść. Tem różni się ten leksykon od wielu innych leksykonów. Różnice te dają się zauważyć także w treści i rozmiarach poszczególnych artykułów. Przy porównaniu z leksykonem Riemanna, którego najnowszem wydaniem zajmiemy się w następnym zeszycie, widać przedewszystkiem jedno: niektóre artykuły w Grove'm są obszerniejsze, inne zaś krótsze, i to o wiele krótsze. Zależy to od różnych zapewne okoliczności. Niewątpliwem zaś jest to, że artykuły dotyczące muzyki i muzyków angielskich, są najobszerniejsze, czemu trudno się dziwić, bo wydanie tego rodzaju dzieła angielskiego obliczone jest w zasadzie tylko na angielską publiczność. Nauka jednak udowodniła, jak często bywa Grove cytowany, w pracach innych narodowości, głównie z powodu doskonałego ujęcia wielu ważnych i zasadniczych artykułów, pochodzących właśnie od muzykologów angielskich mających już świetną kartę w dziejach naszej nauki. Niezawsze dokładnie i nie zawsze nawet trafnie są podane charakterystyki twórczości wielu kompozytorów, ale przynajmniej są podane, co stanowi przeciwieństwo do wielu innych leksykonów, ograniczających się do biografji i bibljografji. Następnie zauważamy słabą stronę bardzo wielu prac angielskich, uwidocznioną także w leksykonie Grove'go: mianowicie literatura przedmiotu, stanowiącego treść danego artykułu jest niestety bardzo często wręcz niedostateczna. Nie możemy dla tego faktu znaleźć żadnego usprawiedliwienia, ponieważ mniej obszerne leksykony muzyczne (np. leksykon Riemanna) są pod tym względem zazwyczaj bez żadnego zarzutu. Tak wadliwe i z techniką wydawniczą współczesną niezgodne, choć niewątpliwie wygodne postępowanie nie może mieć miejsca w dziele tej miary, co leksykon Grove'go, a przynajmniej mieć nie powinno. Leksykon obszerniejszy powinien być zarazem dokładniejszym od — obszernego. Wina tego stanu rzeczy leży także w tem, że niewszystkie artykuły zostały opracowane przez tych, którzy je opracować powinni, t. j. przez muzykologów którzy z racji swej nauki muszą znać dokładniej literaturę swego przedmiotu. Współpraca muzyków i muzykologów byłaby pożądana i wydałaby piękniejsze rezultaty, niż te, które znajdujemy w leksykonie Grove'go, gdyby ją odpowiednio zorganizowano. Jeśli chodzi o współudział

pisarzy obcych narodowości, to wskażemy na szereg nazwisk belgijskich, francuskich, holenderskich, włoskich, niemieckich i czeskich. Poza wschodnie granice Niemiec i Czechosłowacji, Austrji i Włoch nie sięgnięto. Brak nazwisk skandynawskich i polskich oraz rosyjskich współpracowników leksykonu. Artykuły dotyczące muzyki polskiej opracowali pisarze... angielscy. Byłoby to nawet bardzo pochlebne dla nas, gdyby ilość tych artykułów była większa, gdyby następnie niektóre artykuły nie raziły swą lakonicznością. Temi właśnie artykułami pragnę się zająć. Nie znajdujemy przedewszystkiem nazwisk polskich kompozytorów z przed II połowy XVIII wieku. Najstarszymi kompozytorami naszymi byli wobec tego XX. Ogińscy (Michał, Kazimierz, Michał Kleofas i Gabrjel; artykuł Grove'go). O Elsnerze pisze obszernie W. Carr, podając nawet nowe szczegóły. Obszerny życiorys i dobrą charakterystykę Janiewicza (1762 — 1848) znajdujemy w artykule V. de Pontigny'ego; w angielskim leksykonie jest to poniekąd zrozumiałe, ponieważ Janiewicz przebywał przez długi czas w Anglji (Edynburg). O Apolinarym, Eugenji, Karolu i Stanisławie Kątskim referuje P. David, o Lipińskim Gehring, o Marji Szymanowskiej Grove, o Zarzyckim Fuller-Maitland, o Henryku i Józefie Wieniawskim P. David. Są to bardzo krótkie wzmianki, ale bądźcobądź dłuższe, niż artykuł Fullera-Maitlanda o... Moniuszce, zawierający 25 półszpaltowych wierszy..., gdy w leksykonie Riemanna czytamy o Moniuszce daleko więcej, znajdując też obszerniejszą bibljografję, gdy tymczasem autor angielski podaje tylko pracę d-ra Br. Wójcikówny o balladach Moniuszki, zawartą w jej cennych „Szkicach muzykologicznych" (1923). Jak w innych, tak i w tym artykule nie jest podana narodowość kompozytora. Trzeba się jej domyślać, to zaś wobec stanowiska niektórych zachodnich narodów wobec geografji może niepolskiemu czytelnikowi leksykonu sprawiać niekiedy wielkie trudności. W artykule p. Dannreuthera o Chopinie brak wzmianki o dziele Hoesicka, tak podstawowem, a znanem z licznych bardzo wzmianek także na Zachodzie. Nie szukajmy nazwisk Noskowskiego i Żeleńskiego, ani starszych kompozytorów polskich; z młodszych nie znajdziemy również Karłowicza. Wyjątek stanowi Moszkowski ponieważ internacjonalna sztuka tego kompozytora była p. Fuller-Maitlandowi znana, podobnie jak utwory Stojowskiego, który działalność swą przeniósł do kraju anglosaskiego (Ameryka). Nie dziwimy się, że pp. Fuller-Maitland i wydawca, p. Colles, poświęcili sporo miejsca Paderewskiemu. Składa się na to wiele słusznych powodów. Dlaczego jednak zamianowali Paderewskiego „pierwszym prezydentem Rzeczypospolitej Polskiej", tego nie wiemy. Leksykon ten nie stanowi jednak pod tym względem wyjątku. Natomiast znajdujemy wzmiankę o „funduszu im. Paderewskiego", tak interesującym Anglję. Obszerny artykuł poświęca p. W. Cobbett wielkiemu naszemu skrzypkowi Br. Hubermannowi; Fuller-Maitland — Koczalskiemu, Colles — Landowskiej, tenże sam — Młynarskiemu, jako znanemu w Anglji dyregentowi, tenże sam — Szopskiemu. P. Edwin Ewans umieścił bardzo dobre artykuły o Fitelbergu, a zwłaszcza o Szymanowskim (artykuł bardzo obszerny), jako dobrze w Anglji znanym naszym mistrzu. Na tem kończy się serja polskich nazwisk w leksykonie Grove'go. Nie możemy oczywiście badać źródeł, na których opierali powyżsi autorowie swe prace. Przypuszczamy, że leksykon Riemanna i Eaglefield-Hulla dostarczył im sporo materjału. Wskazywałyby na to pewne szczegóły. Ponadto znajdujemy jeszcze charakterystykę polskich tańców narodowych; dotyczy to artykułu o krakowiaku (Grove), mazurce (W. Barclay-Squire), obertasie (Louise Middleton), o „Polacca" - polonezie (Barclay - Squire) oraz o „Varsoviana" (tenże). Na ogół nie możemy tym pracom nic zarzucić, gdyby były dokładniejsze i nie zawierały przestarzałych poniekąd wiadomości. W przykładzie krakowiaka znajduje się błędna kadencja. W obertasie brak przykładu,

choć nie brak fantastycznych interpretacyj tego tańca. W artykule o polonezie znajdujemy przykłady dawnego i nowszego poloneza, ale za to „Polacca“ jest uważany za coś innego, niż polonez. Tyle mielibyśmy do zauważenia o „polskich“ artykułach. Nie jest to wiele, raczej bardzo mało, jeśli się zważy, że nie umieszczono nazwisk wielu kompozytorów polskich, wybitniejszych od tych, którzy niekoniecznie zajęliby miejsce w leksykonie Grove'go, gdyby należało stosować równą miarę. Wspaniałe zalety tego dzieła leżą jednak gdzieindziej, mianowicie w dziale teoretycznym i historycznym. Zwłaszcza artykuły poświęcone formom i instrumentom muzycznym i ich rozwojowi u wszystkich narodów i we wszystkich czasach, są opracowane doskonale. Leksykon Grove'go stanowi pod tym względem dzieło w swoim rodzaju nie do zastąpienia. Jeśli dodamy do tego ilustracje, które w swym doborze i wykonaniu są niezrównane, to podkreślimy jedną z najlepszych stron „Grovego“. Podobizny instrumentów, rękopisów, obrazów i fotografij, jedno- i wielo-barwne nie mają sobie równych w żadnem innem dziele leksykalnem. Nie szukać w niem tego, czego nie można się spodziewać znaleźć; ale to, co znajdujemy, wzbudzać może tylko podziw dla pracy i jej wykonania.

M. Szczepańska.

Dr. Walker Erwin: Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. Göttingen 1927, Vandenhoeck u. Ruprecht. 8°, stron IV + 160.

Do zagadnienia przeżyć muzycznych zbliża się autor od strony psychologji wychowawczej, a nie ogólnej psychologji muzycznej. Podaje więc wyniki swych badań eksperymentalnych, dokonanych na dzieciach od 6 do 15 roku życia, tak chłopcach, jak i dziewczętach. Jako cel badań postawił sobie autor ujęcie całego „przeżycia muzycznego“ dziecka, to jest wszystkich uczuć, wrażeń, napięć — ogólnie: wszystkich „aktów psychicznych“, jakie wyzwalają się w dziecku pod wpływem słuchania muzyki. Badana została tylko strona „receptywna“, pominięta strona „produktywna“.

Zbadano ogółem 380 dzieci. Rezultat dał około 15.000 obserwacyj. Dzieci badane pochodziły z różnych sfer społecznych, przeważnie ze środowiska rzemieślniczego. Muzykalność ich, w pospolitem znaczeniu wyrazu, nie wychodziła poza przeciętną. Szczególną uwagę poświęca autor zagadnieniu, od jakiego wieku dziecko istotnie ocenia muzykę jako taką. Stwierdziwszy dalej różnice jakościowe w przeżywaniu muzyki, stara się zbadać i określić typowe sposoby doznawania muzycznego. Materjał muzyczny, przeznaczony do eksperymentowania, dobrano starannie według zasad, któreby pozwoliły na osiągnięcie zamierzonego celu. Jako jednostki muzyczne posłużyły więc łatwe melodje, rzadko i niewiele tylko trudniejsze od melodyj ludowych, demonstrowane jednogłosowo na skrzypcach, bez akompanjamentu, powtarzane przy eksperymencie kilka lub nawet kilkanaście razy.

Do ogólnego rozwiązania zagadnienia prowadziło, jako etapy kolejne, zbadanie eksperymentalne następujących kwestyj 1) ulubiona piosenka dziecka, 2) stosunek dziecka do muzyki popularnej i wpływ wrażeń muzycznych środowiska, 3) nastrojowy charakter melodji i jej działanie estetyczne, 4) wpływ tempa, siły i rodzajów gamy (dur i moll) na siłę przeżycia muzycznego, 5) interpretacja optyczna muzyki, 6) wpływ zmiany rytmu w melodji o tempie szybkiem i powolnem, 7) ujmowanie melodji jako całości zamkniętej, 8) organiczny rozwój motywu. Autor opisuje szczegółowo przebieg tych wszystkich eksperymentów, podaje odpowiedzi badanych dzieci i zestawia wyniki tabelarycznie. Podane na końcu książki melodje, które służyły za przedmiot eksperymentu, pozwalają przy czytaniu opisu śledzić metodyczne opracowanie zagadnienia. Po rezultatach szczegółowych każdego eksperymentu zosobna dochodzi autor do ustalenia typów przeżywania muzyki i określa je jako: typ sensoryczny, motoryczny,

objektywno-emocjonalny, asocjatywno-wyobrażeniowy, intelektualny, podając ich charakterystykę (str. 102—107). Rozważa autor dalej stosunek wieku i płci dziecka do tych rozmaitych typów i wysnuwa stąd wnioski natury pedagogicznej.

Książka Walkera jest nadzwyczaj pouczająca tak w rezultatach, jak i w metodzie, którą stosować należy do badań eksperymentalnych w zakresie przeżywania muzyki. Rezultatów jej, jak sądzę, nie można jednak przyjąć za normy ogólne. Jeżeli bowiem w twórczości muzycznej obserwujemy tak znaczne różnice między rozmaitemi narodami, to prawdopodobnie i receptywne stanowisko wobec muzyki, słuchanie, będzie różne u rozmaitych narodów. Cała ta sprawa sprowadza się niewątpliwie do zagadnień rasowych. W związku z niemi pozostają już, być może, i różne typy, wyodrębnione przez Walkera, które prawdopodobnie przyczynę swą mają w różnorodności składu antropologicznego Niemców. To też przypuszczać można, że badania podobne, dokonane np. u nas, w Italji czy w Skandynawji, dałyby rezultaty odmienne od rezultatów Walkera, jeśli nie jakościowe, to przynajmniej ilościowe, w przewadze liczebnej pewnych typów innych. Metodę jednak prowadzenia tych badań możnaby, jak sądzę, przyjąć od Walkera, zmieniając tylko w szczegółach ze względu na odmienny materjał muzyczny, który mógłby służyć jako przedmiot eksperymentów.

B. Wójcikówna.

Dr. F. A. Steinhausen: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. 5. Auflage, herausgegeben von Florizel v. Reuter. Leipzig. 1928, Breitkopf et Härtel. 8⁰, VIII i 180 stron.

Słynne dzieło Steinhausena doczekało się nowego nakładu. Rewizji poprzedniego wydania dokonał znany skrzypek Fl. v. Reuter, który — jak sam zaznacza w przedmowie — uzupełnił jedynie wywody Steinhausena, chcąc pełniej podkreślić korzyści, płynące dla muzyka-praktyka z teoretycznych zasad Steinhausena. Szkoda tylko, że z tekstu nie zawsze można zorjentować się, (bez pomocy poprzedniego wydania), co pochodzi od Steinhausena, a co jest właśnie dodatkiem Reutera. Wymagałaby tego lojalność i pietyzm dla zmarłego, a tak zasłużonego autora.

Wywody Steinhausena, jakkolwiek są wyrazem poglądów z przed 25 lat, nie straciły bynajmniej na aktualności, choć ewolucja pojęć w tym kierunku poszła daleko i zmusiła nawet najbardziej konserwatywnie usposobionych pedagogów do rewizji swych zapatrywań. Dziś chyba nikt nie kwestjonuje słuszności stosowania takiego mechanizmu prawej ręki na instrumentach smyczkowych, który odpowiada prawidłom fizjologicznym. Sprawa ta była zresztą w ostatnich latach przedmiotem szczególnie gruntownych badań naukowych. Warto przeto podkreślić, że te ciągle ponawiane doświadczenia i eksperymenty potwierdziły właśnie słuszność niejednej tezy Steinhausena. Nie ulega też żadnej wątpliwości, że Steinhausen dopiero przysłużył się instrumentalistom smyczkowym istotnie, on bowiem pierwszy przestrzegał przed jednostronnie przesadnem kształceniem stawu w dłoni, uważając, iż ruch horyzontalny stawu jest daleko mniej racjonalny od ruchu wertykalnego dłoni, połączonego z ruchem wałkowym („Rollbewegung") przedramienia, ponieważ ruch ten jest przedewszystkiem anatomicznie usprawiedliwiony.

Śmiałe poglądy Steinhausena wykazały jasno mylne podstawy dotychczasowych przeróżnych metod prowadzenia smyczka, odrazu też przekonały o dużej wartości praktycznej fizjologicznych jego teoryj. Dzisiejsza, coraz bardziej utrwalająca się metoda gry, oparta na prostocie i naturalności ruchów, jest niewątpliwie wynikiem rozwoju haseł, głoszonych przez Steinhausena. (Używam terminu „metoda" jako popularnego określenia techniki gry wogóle; byłoby może trafniej mówić o „zasadach gry").

Mimo wyżej przytoczonych bezsprzecznych i wielkich zalet teorji Steinhausena nie ujdą uwagi fachowca kardynalne błędy w szczegółowej interpretacji wywodów

autora. Mam na myśli t. zw „Spielgelenk-Theorie" (str. 32, w. 10—15, str. 69—70, str. 85, nr. 96 — str. 89, w. 20—29), by tylko wymienić to co najważniejsze, której zastosowanie wręcz niweczy wszelką dobrą technikę smyczkową, uniemożliwiając opanowanie spiccata i staccata. Steinhausen nie był napewno dostatecznie praktykiem i dlatego wkradły się do jego systemu takie podstawowe błędy konstrukcyjne. Lecz powyższe zastrzeżenia wobec teorji Steinhausena nie zasłaniają nam bynajmniej wielu trafnych jego wskazówek. I tak np. trzeba przyznać słuszność autorowi, gdy za źródło siły, a więc wielkiego tonu, uważa ramię. Natomiast podramię, dłoń i palce spełniają funkcje pośredniczące. Praktyka wykazała jak logicznie rozumował Steinhausen.

Uważam przeto dzieło Steinhausena za bezwzględnie pożyteczną i ciekawą lekturę dla dojrzałego skrzypka, a zwłaszcza doświadczonego pedagoga, który też będzie umiał wysnuć dla praktycznego pożytku odpowiednie wnioski z teoretycznych rozważań autora.

Zdzisław Jahnke.

Kirsch Ernst, Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen. Leipzig 1928, Breitkopf et Härtel. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 12. — Stron VI + 36.

Teorja funkcyj harmonicznych, sformułowana przez Riemanna na gruncie praktyki nauczania harmonji, znajduje stopniowo drogę do muzykologicznego badania muzyki. Idea funkcyj harmonicznych jest bowiem — zdaniem Kirscha — podstawowem pojęciem specyficznie muzykologicznem. Podstawowem — dlatego, że odkrywa prawidłowości; specyficznie muzykologicznem — dlatego, że przedmiotem, ku któremu się zwraca, jest wyłącznie tylko muzyka. Idea funkcyj harmonicznych daje wytyczne do zbadania dwu istotnych form „myślenia" muzycznego, linearnej i harmonicznej.

W rozprawie swej, należącej do zakresu spekulatywnej teorji muzyki, bada i definjuje autor w trzech rozdziałach następujące kwestje: 1) istotę nauki o funkcjach harmonicznych, 2) budowę nauki o funkcjach harmonicznych, 3) teorję modulacji. Zasadą teorji funkcyj harmonicznych, niezmienną jej podstawą, jest przedstawienie związków między „harmonjami". (Używam tu terminu „harmonje" ze względu na możliwość zastosowania teorji funkcyj harmonicznych także do badania melodji, zjawisk „linearnych". Używanie wyrazu „akord" lub „współbrzmienie" zgóry nastawiałoby uwagę jednostronnie na badanie tylko współbrzmień). Istnienie tych związków tkwi immanentnie we wszelkich połączeniach harmonicznych, które ujmujemy jako całości. Podstawowym związkiem harmonicznym jest kadencja. Wszelkie inne związki są tylko jej rozszerzeniem.

Pojęcie funkcji harmonicznej utworzone zostało na wzór pojęcia funkcji matematycznej. Oznacza więc podobnie jak tamto zmienną zależną ze względu na zmienną niezależną: $y = f(x)$. Wszystkie harmonje są zmiennemi zależnemi ze względu na zmienną niezależną, to jest tonikę *(T)*; każdą zatem harmonję można interpretować w zależności od toniki. Znaki funkcyjne, służące do oznaczania rozmaitych harmonij, nie są ich nazwami *(nomina)*, lecz są tylko wyrazem związków harmonicznych.

Budowę teorji funkcyjnej wyprowadza Kirsch z trzech związków, przyjmując związki podstawowe, związki rozszerzenia i związki pośrednie (wtrącone). W przeciwieństwie do Riemanna dopuszcza autor analogiczną interpretację dur i moll, a więc monocentryczną, nie dualistyczną.

Związkami podstawowemi są: *T-D-T* i *T-S-T*, analogicznie w dur i moll. Z nich wyprowadza się związki dwojakiego rodzaju: 1) powstałe przez rozszerzenie, odnoszące się do harmonji poprzedzającej, będącej punktem wyjścia, 2) powstałe przez wtrącenie, odnoszące się do harmonji następującej po nich, będącej celem. Związki te zestawia autor tabelarycznie tak dla toniki durowej, jak i mollowej. Ponadto ze

związków tych wywodzi pojęcie „funkcji kombinowanej“, łączącej w sobie elementy różnych funkcyj. Harmonje rozszerzone, wtrącone i kombinowane są tylko pochodnemi funkcyj, wyrażających się w stosunku *S* lub *D* do *T*. Jako takie wyprowadza je Kirsch z funkcyj *T, S* lub *D*. To też nie wydaje się rzeczą właściwą wprowadzenie podziału funkcyj na podstawowe *(Grundfunktionen)*, rozszerzone *(Erweiterungsfunktionen)* — lub może: rozszerzające, — wtrącone *(Zwischenfunktionen)* i wreszcie kombinowane *(Kombinationsfunktionen)*. Zaciera się przez to znaczenie funkcji harmonicznej jako stosunku *S* lub *D* ze względu na *T*, do którego wszystkie inne jako pochodne się sprowadzają. Wskazanem wydaje się więc utrzymanie nazwy funkcji wyłącznie tylko dla *T, S, D*, a natomiast nazywanie wszelkich innych „harmonji“ p o c h o d n e m i: i to: rozszerzonemi (rozszerzającemi), wtrąconemi (przejściowemi) i kombinowanemi, z określeniem funkcji, do której pochodną odnieść należy; a więc np. pochodna rozszerzona *T*, pochodna przejściowa *D*, pochodna kombinowana *T* i *D*. W ten sposób tylko da się utrzymać jasno znaczenie „podstawowe“ funkcyj *T, D, S*.

W ostatnim rozdziale określa autor modulację, jako logiczne przejście z jednej sfery tonalności do innej i podaje tabelaryczne zestawienie wszelkich możliwych modulacyj: 1) w obrębie dur, 2) w obrębie moll, 3) w przejściu z dur do moll, 4) w przejściu z moll do dur.

W zakończeniu zaznacza autor raz jeszcze, że istota nauki o funkcjach harmonicznych pozwala zbudować konsekwentnie całą teorję funkcyjną. Budowa ta wywodzi się z jednego tylko pojęcia: funkcji. Prawidłowości harmonicznego myślenia, najbardziej nawet skomplikowanego, tłumaczy teorja modulacji, konsekwentnie przez autora zbudowana.

Do tych uwag trzebaby jednak dodać jedno zastrzeżenie: teorja funkcyj niewątpliwie tłumaczy wszystkie zjawiska harmoniczne, wyjaśnia najzawilsze nawet związki harmoniczne, pod warunkiem — zachowania tonalności. Z chwilą bowiem, gdy tonalność upada, gdy ginie stałe „centrum“ harmoniczne, owa „zmienna niezależna“, jaką jest tonika, teorja funkcyjna traci swój walor.

B. Wójcikówna.

K o e c h l i n Charles: Précis des règles du contrepoint avec des exemples... à 2—3 et 4 parties. Paris, Heugel, 1926, 8⁰ 137 str.

Kto miał sposobność poznać już dawniejszą pracę znakomitego muzyka francuskiego, Ch. Koechlina, p. t. Étude sur les notes de passage (1922), ten mógł być pewnym, że i jego „Kontrapunkt“ stanowić będzie interesującą lekturę dla każdego teoretyka kontrapunktu i nauczyciela tego przedmiotu. Otrzymała zatem literatura pedagogiczna znakomity podręcznik kontrapunktu ścisłego, napisany bardzo systematycznie i jasno. Praca Koechlina opiera się na tonalności nowożytnej (dur i moll), zajmuje się 2-, 3- i 4-głosowym kontrapunktem, wyłączając kontrapunkt imitacyjny (kanon), który wraz z kontrapunktem podwójnym i wielogłosowym zapewne opracuje autor w innem dziele, aby stworzyć niejako wstępne studjum do „La Fugue“ A. Gédalge'a, najobszerniejszego dzieła w tym rodzaju, jakie posiada literatura teoretyczna nowszych czasów. Podręcznik Koechlina jest podzielony na 5 rozdziałów. Pierwszy zajmuje się autor definicją dwóch zasadniczych pojęć: melodji stałej („chant donné“) i kontrapunktu ścisłego („contrepoint rigoureux“). Zasady, które autor wypowiada są zgodne z zasadami, jakie znajdujemy w podręcznikach Cherubiniego lub Bellermanna, a w każdym razie bardzo nie wiele odbiegają od nich. Pewne różnice godne są uwagi. A więc nie uznaje Koechlin stosowania w nauce kontrapunktu nut zamiennych dyssonujących. Na zastosowanie seksty wielkiej jako interwału melodycznego zezwala tylko w czterogłosie, i to w przypadkach specjalnie trudnych. Interesujący jest podział t. zw. gatunków kontrapunktu. Dla dwugłosu uznaje ich pięć, dla trójgłosu ośm, dla czterogłosu dziewięć, a to ze względu na możliwość kombinacji różnych rytmów w poszczególnych

głosach. Pokrótce omawia także kwestję modulacji, którą uznaje w zasadniczej nauce za możliwą, o ile modulacja nie trwa zbyt długo, o ile wskutek niej nie powstają ukośne brzmienia i o ile jest przeprowadzona logicznie i muzycznie usprawiedliwiona. Na rozdziały drugi, trzeci i czwarty przypadają w pracy Koechlina wykład 2-, 3- i 4-głosu. Na końcu każdego rozdziału podaje wzorowe przykłady dla ucznia. Są one notowane w dwóch kluczach: wiolinowym i basowym. Uważam to za pewnego rodzaju koncesję czy kompromis. Nauczanie kontrapunktu winno być połączone z wprowadzeniem w studjum partycji, co najlepiej odbywa się przy pisaniu każdego głosu na osobnym systemie i z zastosowaniem nie tylko dwóch kluczy, ale i większej ich ilości (klucz sopranowy, altowy i tenorowy jako minimum, do którego możnaby dodać jeszcze klucze: mezzosopranowy i barytonowy). Sprawia to uczniowi w pierwszych początkach nauki pewną trudność, ale przecież zysk osiągnięty przez przełamanie tych trudności jest niemały. Zwrócić też należy uwagę, że nawet niektóre podręczniki harmonji (np. znany podręcznik Louisa i Thuillego) wprowadzają nie tylko pisanie zadań z zastosowaniem kilku systemów (nawet w harmonji 4-głosowej), ale i conajmniej klucz altowy aby w ten sposób uczeń był wprowadzony w partycję kwartetową. Być może, iż Koechlin widział się niejako zmuszonym do zastosowania dwusystemowego sposobu z braku miejsca, którego wymagałoby używanie kilkosystemowych przykładów, mających także tę dogodność, że pozwalają śledzić bez zamącenia tok poszczególnych głosów. W piątym i ostatnim zarazem rozdziale swej pracy, podaje Koechlin szereg melodyj stałych, tak w tonacjach dur i moll, jak i kościelnych, które pokrótce omawia. Jak już zauważyliśmy wyżej, podręcznik Koechlina stoi na gruncie tych praw i tych systemów, jakie znajdujemy w pracach Cherubiniego i Bellermanna. Nie znajdujemy tam zbyt wielu punktów stycznych z systemami Riemanna lub Griesbachera, uwzględniających chromatykę. Zdaniem naszem tylko nauka ścisłego kontrapunktu powinna stanowić podstawę nauki kontrapunktu wogóle. Dopiero po niej może nastąpić nauka kontrapunktu swobodnego z zastosowaniem chromatyki. Wreszcie należy podkreślić z całym naciskiem, iż w podręczniku Koechlina znajdujemy idealnie doskonale opracowane przykłady i zadania. Jest to jeden z niewielu podręczników, w których „teorja" nie sprzecza się z praktyką jak to widzimy zresztą nietylko w polskich podręcznikach. Najgoręcej za tem należy polecić podręcznik znakomitego francuskiego teoretyka.

M. Szczepańska.

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

HOSANNA. Miesięcznik dla muzyki kościelnej. Redaktor: X. W. Orzech. Rok IV, Nr. 3. Marzec 1929. Tarnów. Treść: Od Redakcji. — X. J. Matulewicz, Prefacja (II). — X. H. Nowacki, Śpiew gregorjański śpiewem powszechnym Kościoła. — O. Grzegorz Recelij, Śpiew liturgiczny u XX. Misjonarzy krakowskich (dok). — X. Wł. Wargowski, Muzyka w kościele św. Andrzeja w Krakowie. — S. J., Meredret i Maredsous. — Wiadomości bieżące. — Wydawnictwa muzyczne. — C. Halski, Nauka harmonji. — Dodatek nutowy: O. G. Recelij, „Bolejąca Matka stała" na chór mięszany i „Tantum ergo" na chór mięszany.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Organ Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki, poświęcony teorji, historji i etnografji muzycznej. Redaktorowie: A. Chybiński i K. Sikorski. Rok I. Nr. 2. Styczeń 1929. Warszawa. Treść: Dr. Marja Szczepańska (Lwów), Wie-

logłosowe opracowania hymnów marjańskich w rękopisach polskich XV. wieku (c. d). — X. Dr. Hieronim Feicht (Kraków), Przyczynek do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego (dokończ.).—Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), O koncertach wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego (c. d). — Dr. Henryk Opieński (Morges), Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna (dokończ.). — Z korespondencji M. Karłowicza (Z listów do G. Fitelberga) Wydał Adolf Chybiński (Lwów). — Prof Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), Studja z zakresu szkolnictwa muzycznego. I. O nauce historji muzyki w konserwatorjach i szkołach muzycznych. — Materjały do historji muzyki polskiej: A. Chybiński, Do historji muzyki we Lwowie w XVI wieku. — Dr. Józef Skoczek, Cech muzyczny lwowski w XVI i XVII. wieku.—Bibljografja prac z zakresu muzyki za rok 1927 i 1928, zestawiła dr. Marja Szczepańska (Lwów).—Sprawozdania: Chybiński, V. Gieburowski Dr. phil. Cantica selecta Musices sacrae in Polonia seaculi XVI et XVII.—Chybiński, Dr. J. Reiss: Franciszek Lilius, 4 pieśni nabożne.—Chybiński, Seweryn Tad.: Z żywym kurkiem po dyngusie.—Chybiński, Dr. Kamieński: J. Stobeusz z Grudziądza. — Chybiński, Wrocki: Polska akademja wiedzy muzycznej. — Z. W., Muzea regjonalne, ich cele i zadania. — Chybiński, Beethoven-Zentenarfeier. — Chybiński, Dr. Meyer: Katalog der internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker". — Szczepańska, K. Meyer u. P. Hirsch: Katalog der Musikbibliothek P. Hirsch. — Szczepańska, J. Wolf: Musikalische Schrifttafeln. — Chybiński, Moberg: Über die schwedischen Sequenzen. — Chybiński, Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts. — Chybiński, Engel: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. — Chybiński, M. von Greewingk: Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins. — Bronarski, G. de Pourtalès: Chopin ou le poète. — Bronarski, Vuillermoz: La vie amoureuse de Chopin. — Polskie czasopisma muzyczne. — Kronika. — Od Redakcji.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. Miesięcznik. Redaktor: Władysław Gołębiowski. Rok IV. Lwów 1929. Marzec, Nr. 3. Treść (artykuły muzyczne). Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński, O uregulowaniu nauki historji muzyki w konserwatorjach i szkołach muzycznych średnich. — Dr. Józef Reiss, Jak budzić wśród młodzieży zamiłowanie do muzyki. — Dr. Seweryn Barbag, Systematyka muzykologji (c. d.). — Koncerty. — Wydawnictwa muzyczne. — Z życia organizacyjnego. — Kronika. — — Kwiecień, Nr. 4. Treść (artykuły muzyczne): Dr. Seweryn Barbag, Systematyka muzykolologji (c. d.). — Franciszka Ungerfeld, Muzyka a młodzież dzisiejsza. — Koncerty. — Książki nadesłane. — Kronika.

MUZYK WOJSKOWY. Dwutygodnik. Redaktor: Eugenjusz Dawidowicz. Grudziądz 1929. Rok IV., Nr. 3, 1 lutego. Treść: Ś. p. Wład. Tomaszewski. — Dr. J. Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Przyszłość wychowania muzycznego. — E. Wrocki, Polska Akademja Wiedzy Muzycznej. — F. R., Przestępstwa muzyczne. — J. K. Repetytorjum z historji muzyki (c. d.). — X. Inf. Fr. Walczyński, Nowa melodja do pieśni „Bogurodzica". — Zieliński, „Zagraj mi jeszcze". — Szkoła elewów. — Wiedza muzyczna. — Rozmaitości. — Kronika muzyczna. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Wolne posady. — Poszukują posady. — Odpowiedzi redakcji. — Czasopisma muzyczne. — Reklamy. — — Nr. 4. 15 lutego. Treść: Dr. J. Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Prof Jul. Adamski, Stosunek Moniuszki do Wagnera. — J. K. , Repetytorjum z historji muzyki (c. d.). — Ed., Obój i rożek angielski. — E. Wrocki, Polska Akademja Wiedzy Muzycznej. — Szkoła elewów. — Wiedza muzyczna. — „Wesele na Kurpiach". — Do niezrzeszonych Towarzystw Mandolinistów w Polsce. — Rozmaitości. — Ruch wydawniczy. — Wolne posady. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Poszukują posady. — Odpowiedzi redakcji. —

Reklamy. — — Nr. 5, 1 marca. Treść: Prof. J. Adamski, Stosunek Moniuszki do Wagnera (dokończ.). — Por. kplm. Kuczera Paweł, O kulturze muzycznej w wojsku. — J. Przeździecki, Komponowanie marszów. — J. K., Repetytorjum z historji muzyki (c. d.). — Ed., Fagot i kontrafagot. — Ważne dla PT. kompozytorów i muzyków. — Wiedza muzyczna. — Kilka słów od redakcji. — Rozmaitości. — Zieliński Jarosław, Grajek. — Humor. — Kronika muzyczna. — Wolne posady. — Posady poszukują. — Odpowiedzi redakcji. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Czasopisma muzyczne. — Reklamy. — — Nr. 6, 15 marca. Treść: Dr. J. Reiss, Henryk Wieniawski (c. d.). — Prof. J. Adamski, Chopin jako muzyk narodowy. — B. Szarlitt, Nieznany skarb w Polsce. — P. R. Bacha Pasja według ewangelisty Jana. — J. Przeździecki, Komponowanie marszów (c. d.). — Z życia orkiestr wojskowych. — Wiedza muzyczna. — Wyjaśnienie. — Kurs dokształcający dla kapelmistrzów. — Kronika muzyczna. — Wolne posady. — Czasopisma muzyczne. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Odpowiedzi redakcji. — Nekrolog.— Reklamy. — — Nr. 7, 1 kwietnia. Treść: Życzenia świąteczne. — Podziękowanie.— Prof. Adamski, Chopin jako muzyk narodowy (dok.). — J. Przeździecki, Komponowanie marszów (c. d.). — J. K., Repetytorjum z historji muzyki (c. d.). — Ed., Saxophon. — Wiedza muzyczna. — Szkoła elewów. — Prof. L. Solski, W obronie „Muzyka wojskowego". — W trosce o „Muzyka wojskowego". — Rozmaitości. — Do P. T. Prenumeratorów. — Podziękowanie. — Kronika muzyczna. Wolne posady. — Czasopisma muzyczne. — Powtórka wiedzy muzycznej. — Odpowiedzi redakcji. — Reklamy.

MUZYKA. Miesięcznik. Redaktor: Mateusz Gliński Rok VI. Warszawa 1929. Marzec. Nr. 3. Treść: Marcel Proust, Sonata fortepianowa. — Stanisław Niewiadomski, Pierwsza muzyka do „Fausta". — Pietro Mascagni, Trucizna jazzowa. — Adolf Chybiński, Wschód i Zachód w muzyce. — Karel B. Jirak, Współczesna muzyka czeska. — Aleksander Michałowski, Z mych przeżyć i wspomnień. — Feliks Starczewski, Zygmunt Krasiński w muzyce. — Edouard Ganche, Jeszcze o Chopinie i o Wawelu. — Janusz Miketta, O gimnazjum muzycznem. — Seweryn Barbag, Projekt reformy szkoły muzycznej średniej. — Impresje muzyczne. — Z opery i koncertów. — Nowe wydawnictwa. — Kronika. — Rozmaitości. — Wiadomości bieżące. — Muzyka mechaniczna. — Dodatek nutowy: Kazimierz Sikorski „Wierzba" (na chór mieszany).

MUZYKA KOŚCIELNA. Miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Redaktor Zygmunt Latoszewski. Rok IV, Nr. 3. Marzec 1929. Poznań. Treść: Nowe przepisy Ojca Świętego Piusa XI o muzyce kościelnej (Tłom. z oryginału łacińskiego ks. dr. Bron. Gładysz). — Zygmunt Latoszewski, Poznań: X. Dr. Józef Surzyński. W dziesiątą rocznicę śmierci zasłużonego reformatora muzyki kościelnej. — X. Dr. Hieronim Feicht, Kraków: W dwudziestąpiątą rocznicę ogłoszenia Motu Proprio papieża Piusa X o muzyce kościelnej (dok.). — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński. Lwów: Msza pastoralna Tomasza Szadka (1580) „Dies est laetitiae" (c. d.). — Nowe wydawnictwa. — Kronika. — Z ruchu organizacyjnego. — Kronika chórów kościelnych.

MYŚL MUZYCZNA. Miesięcznik. Dodatek muzykologiczny do miesięcznika Śpiewnik" Rok II. Katowice 1929. Marzec. Nr. 3. Treść: Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów) W kwestji przeznaczenia psalmów Mikołaja Gomółki (Interpretacja). — Prof. Dr. Adolf Chybiński, Do twórczości motetowej Marcina Mielczewskego (dok.). — St. M. Stoiński (Katowice), Najdawniejsze znaki muzyczne i ich znaczenie (c. d.).

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Miesięcznik. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych. Rok V. Poznań 1929. Marzec, Nr. 3. Treść: Wszechsłowiański Zjazd Śpiewaczy. —

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), O motetach Wacława z Szamotuł. — Co obcy piszą o Paderewskim. — Technika i nauczanie śpiewu chórowego (Napisał Hans Gal). — Hymn, Hasło śpiewactwa polskiego. — Wiadomości bieżące. — Kronika chóralna. — Z konkursu na hymn: „Jeszcze Polska nie zginęła". — Nowe wydawnictwa. — Pisma. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — Z życia chórów.

ŚPIEWAK. Miesięcznik literacko - muzyczny. Organ kół śpiewaczych na Śląsku. Redaktor: dyrektor Stefan M. Stoiński. Rok X. Katowice 1929. Marzec, Nr. 3. Treść: Feliks Sachse. O dwu mało znanych kompozycjach chórowych M. Karłowicza. — Feliks Sachse. Kilka uwag o utworach popisowych na zjazdach w roku 1929 (dok.). — Feliks Starczewski, Ś. p. Ignacy Pilecki. — Wszechsłowiański Zjazd Śpiewaczy w Poznaniu. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nuty i książki. — Walne zebranie delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych za rok 1928. — Z Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych. — Wiadomości i komunikaty z Polskich Związków Śpiewaczych.

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

AUDYCJE.

W okresie: marzec — maj 1929 r. odbyło się 5 audycji o następujących programach:

40 AUDYCJA:

G. Ph. Telemann. Trio na flet, obój i b. c. (Tafel-musik 1733. II. Nr. 4).

C. Ph. Bach. Geistliche Lieder: a) 88 Psalm. b) Morgengesang. c) Demut. d) Der Frühling.

J. Ch. Bach. a) Arja (Rondo) „Meiner allerliebsten Schönen". b) Sonata G-dur na skrzypce i b. c.

J. Haydn. Pieśni: a) Ermunterung. b) Antwort an die Frage eines Mädchen. c) Ein kleines Haus.

W. A. Mozart. a) Sonata A-dur (Nr. 17) na skrzypce i fortepian. b) Kwintet na obój, flet, altówkę, wiolonczelę i fortepian op. 20.

41 AUDYCJA:

G. F. Haendel. Concerto grosso G-moll Nr. 10 (koncert obojowy).

G. P. Palestrina. Improperia.

G. G. Gorczycki. „Sepulto Domino".

B. Pękiel. „Audite mortales" (kantata)

H. Schütz. „Siedem słów Chrystusa na krzyżu" (na sola, chór, orkiestrę).

42 AUDYCJA:

J. J. Weiland. Geistliches Konzert „Jauchzeit Gott, alle Lande" (soprany, orkiestra, organy).

F. Tunder. Chorał „Wachet auf" (soprany ,orkiestra, organy).

G. Ph. Telemann. a) Sonata F-dur na flet i b. c. b) Koncert G-dur na 4 skrzypiec.

G. F. Haendel. a) Suita D-moll. b) Ciaconna (fortepian). c) Sonata E-dur op. 1 Nr. 15. d) Sonata G-moll op. 1 Nr. 10 (skrzypce i b. c.).

43 AUDYCJA:

Chorał Gregorjański: a) Kyrie, Sanctus i Benedictus z mszy „Orbis Factor". b) „Tantum ergo Sacramentum" z Hymnu „Pange lingua". c) Rorate caeli desuper". d) „Christus vincit" (Pieśń Chwały).

Pieśni XV — XVI wieku: a) „L'amour de moi". b) Gentils Galants de France". c) Tonada de la nina perdida. d) Cantar (Kastylja).

W. A. Mozart. a) Sonata B-dur na skrzypce i fortepian. b) Trio Es-dur op. 14 na skrzypce, altówkę i fortepian.

44 AUDYCJA:

(Program poświęcony wpływowm muzyki polskiej w muzyce obcej w XVII — XVIII wieku).

Słowo wstępne — Dr. A. Simonówna.

G. Ph. Telemann. „Sonata polska" na 2 skrzypiec i b. c. „Sonata polska" na skrzypce, altówkę i b. c.

J. S. Bach. a) Arja „Ich nehme mein Leiden" z kantaty „Die Elenden sollen essen". b) Arja „Ach es schmeckt doch gar zu gut". c) Arja „Ach, Herr Schösser". d) Arja „Fünfzig Thaler" z kantaty „Mer hahn en neue Oberkeet". e) Arja „Ja, ja ich kann die Feinde". z kantaty „Selig ist der Man".

F. Couperin. La Princesse Marie et Air dans la goût Polonais. (fortepian).

Polonezy:

J. Stamitz. z „Sinfonia ex D a 4 Stromenti".

W. A. Mozart. z Divertimento Es-dur na skrzypce, wiolonczelę i fortepian.

a) Ze Zbiorku Anny Magdaleny Bach. b) J. L. Krebsa. c) W. F. Bacha. d) W. A. Mozarta (Rondeau en Polonaise), na fortepian.

Ostatnia przed wakacjami

45 AUDYCJA:

poświęcona była muzyce polskiej:

W. Szamotulski. ‚In te Domino Speravi" .

M. Mielczewski. „Canzona" na 2 skrzypiec, fagot i organy.

S. S. Szarzyński. „Pariendo non gravaris". Concerto na tenor, 2 skrzypiec, wiolonczelę i organy.

A. Jarzębski. „Tamburitta" na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian.

KOŁO LUBELSKIE

liczy już obecnie 70 członków.

Odbyły się 3 audycje, w programach znajdowały się między innemi:

S. Szarzyński (Sonata).

M. Gomółka, W. Szamotulski,

B. Pękiel (utwory chóralne).

A. Corelli, Haendel, Telemann, Leclair, Stamitz, Mozart (utwory kameralne), Arje wok.-instrumentalne: Erlebacha, Haendla, J. S. Bacha.

FESTIVAL MUZYKI POLSKIEJ W POZNANIU.

Stowarzyszenie M. D. M. przyjęło udział w Festivalu na I-ym koncercie, poświęconym dawnej muzyce polskiej, 21.V.29. Zespół kameralny Stowarzyszenia wykonał: „Sonatę" S. S. Szarzyńskiego, „Canzonę" M. Mielczewskiego, „Pariendo non gravaris". Concerto S. S. Szarzyńskiego.

TREŚĆ ZESZYTU:

1. Dr. Marja Szczepańska (Lwów). Wielogłosowe opracowania hymnów marjańskich w rękopisach polskich XV wieku (dalszy ciąg) 219
2. Stefanja Łobaczewska (Lwów). O utworach Sebastjana z Felsztyna (XVI w.) 227
3. Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów). O koncertach wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego (dalszy ciąg) . . 246
4. Dr. Bronisława Wójcikówna (Lwów). O polifonji Chopina . . 251
5. Dr. Ludwik Bronarski (Genewa). Stosunek Schumanna do twórczości Chopina 260
6. Stanisław Furmanik (Warszawa). Próba wyznaczenia przedmiotu muzyki 272
7. Karol Szymanowski (Warszawa). O romantyźmie w muzyce . 284

Materjały do historji muzyki polskiej:

1. A. Chybiński. Do historji koncertów w Warszawie za Stanisława Augusta 297
2. Feliks Starczewski. Muzyka w Warszawie w 1834 i 1835 r. . 302

Sprawozdania:

1. Moniuszko Stanisław. Pieśni wybrane. Towarzystwo wydawnicze muzyki polskiej. Warszawa, 1929 (A. Chybiński) . . . 312
2. Fischer Johann. Lustige suiten und Tänze für drei Streichinstrumente einzeln oder chorisch besetzt (M. Szczepańska) . . . 313
3. Lionel de la Laurencie. Les Luthistes. (Tom publikacji „Les musiciens célèbres“). (A. Chybiński) 314
4. Osthoff Helmuth. Der Lautenist Santino Garsi da Parma. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Lautenmusik. (A. Chybiński) 315

5. Blareau Ludovic. L'art musical par l'analyse et le commentaire des oeuvres à l'aide de citations thématique (Bronisława Wójcikówna) 315
6. Opieński Henryk. Paderewski. Esquisse de sa vie et de son oeuvre (B. W.) 316
7. Coeuroy André. Panorama de la musique contemporaine (B. Wójcikówna) 317
8. Szarlitt Bernard. Nieznany skarb w Polsce. Zbiory muzyczne Edwarda Wrockiego. (A. Chybiński) 318
9. Collection Fryklund: Musica (A. Ch.) 320
10. Grove's Dictionary of music and musicians (M. Szczepańska) . 321
11. Dr. Walker Erwin: Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung (B. Wójcikówna) 323
12. Dr. F. A. Steinhausen: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. (Zdzisław Jahnke) 324
13. Kirsch Ernst: Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen Leipzig, 1928. (B. Wójcikówna) 325
14. Koechlin Charles: Précis der régles du contrepoint avec des exemples à 2—3 et 4 parties, Paris, Heugel, 1926 (M. Szczepańska). 326

Polskie czasopisma muzyczne:

Hosanna, Kwartalnik muzyczny, Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie, Muzyk wojskowy, Muzyka, Muzyka kościelna, Myśl muzyczna, Przegląd muzyczny, Śpiewak. 327

Kronika:

Kronika Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki . . . 330

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE

A VARSOVIE

Rédacteurs en Chef:

Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 3 AVRIL 1929

TABLE DES MATIÈRES

1. Marja Szczepańska dr. (Léopol). La polyphonie des hymnes à Marie dans les manuscrits polonais du XV s. *(suite)* . . .
2. Stefanja Łobaczewska (Léopol). Sur l'oeuvre de Sebastian de Felsztyn XVI s. . . . .
3. Adolf Chybiński dr. professeur à l'université de Léopol. Les concerts pour voix et instruments de Marcin Mielczewski († 1651) *(suite)* . . . .
4. Bronisława Wójcik dr. (Léopol). La polyphonie de Chopin . .
5. Ludwik Bronarski dr. (Genève). Schumann sur l'oeuvre de Chopin . . . .
6. Stanisław Furmanik (Varsovie). Essai de définition de la musique
7. Karol Szymanowski (Varsovie). Le romantisme dans la musique

MATÉRIAUX POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE POLONAISE.

1. A. Chybiński. Contribution à l'histoire des concerts à Varsovie du temps de Stanislas II . . . .
2 F. Starczewski. La musique à Varsovie en 1834 et 1835 . . .

COMPTES-RENDUS.

1. Moniuszko Stanisław. Choix de mélodies. Société d'édition de musique polonaise. Varsovie, 1929 (A. Chybiński) . . . .
2. Fischer Johann: Lustige Suiten und Tänze für drei Streichinstrumente einzeln oder chorisch besetzt (M. Szczepańska) . . .
3. Lionel de la Laurencie: Les Luthistes („Les Musiciens célèbres") (A. Chybiński) . . . . , ,
4. Osthoff Helmuth: Der Lautenist Santino Garsi da Parma. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Lautenmusik (A. Chybiński) . . . . , , ,
5. Blareau Ludovic: L'Art. musical par l'analyse et le commentaire des oeuvres à l'aide de citations thématiques (Bronisława Wójcikówna) . . . . , ,
6. Opieński Henryk: Paderewski. Esquisse de sa vie et de son oeuvre (B. W.) . . . . , , , , ,
7. Coeuroy André: Panorama de la musique contemporaine (B. Wójcikówna) . . . . , ,
8. Szarlitt Bernard: Un trésor inconnu en Pologne. Collections de musique d'Edouard Wrocki (A. Chybiński) . . . . . .
9. Collection Fryklund: Musica (A. Ch.) . . . .
10 Grove's Dictionary of music and musicians (M. Szczepańska) .
11. Dr. Walker Erwin: Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung (B. Wójcikówna) , ...
12. Dr. A. Steinhaussen: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten (Zdzisław Jahnke) . . . . .
13. Kirsch Ernst: Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen, Leipzig 1928 (B. Wójcikówna) . . . . .
14. Koechlin Charles: Précis des regles du contrepoint avec des exemples... à 2, 3 et 4 parties, Paris, Heugel, 1926 (M. Szczepańska) .

Les périodiques de musique en Pologne . . . . . .
Chronique de la Société des Amis de la musique ancienne à Varsovie .

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

KIEROWNIK WYDAWNICTWA
Dr. A. Chybiński
Profesor Uniwersytetu Lwowskiego

ZESZYT I.

S. S. Szarzyński

Sonata a due violini e basso pro organo (1706)

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT II.

M. Mielczewski

„Deus in nomine tuo"
Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini
e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo

Według druku z r. 1659 wydali i opracowali
A. Chybiński i K. Sikorski.

ZESZYT III.

Jacek (Hyacinthus) Różycki († ca 1700)

Hymni ecclesiastici
(quatuor vocibus concinendi)

Wydali z rękopisu i opracowali
A. Chybiński i B. Rutkowski.
Partytura i głosy.

ZESZYT IV.

Bartłomiej Pękiel († ca 1670)

„Audite mortales"
a 2 Canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba, Violone con Basso d'Organo

Wydali z rękopisu i opracowali
X. H. Feicht i K. Sikorski.

SKŁAD GŁÓWNY
GEBETHNER & WOLFF
WARSZAWA